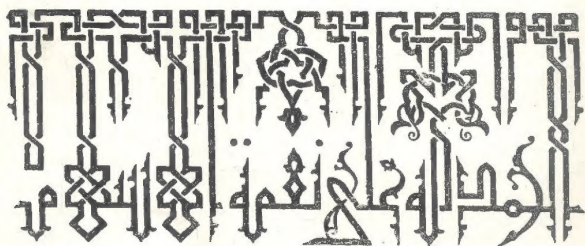


دراسة في تطور الكتاب الكوفية

على الأعمار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

دكتور إبراهيم جمعة

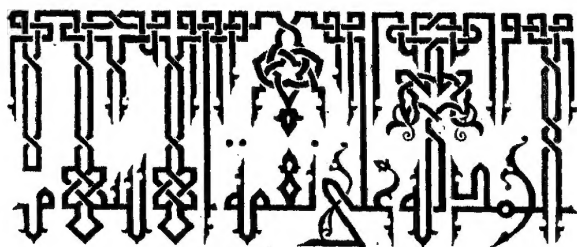


طبعة الأولى والثانية
دار الفكر العربي

دراسة في تطور الكتاب الكوفية

على أعمجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة
مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

دكتور إبراهيم جمعة



مطبعة الديك والشر
دار الفكر العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

تعريف بالبحث

هذه دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الحسة الأولى للهجرة ، حفزت إليها الرغبة في تيسير قراءة النصوص التي يصادفها دارس الآثار الإسلامية على المباني والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التي ترى على الأحجار القريبة للكشفة في مصر ، اختيرت — دون غيرها — لتكون للمادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من الحسنات الزخرفية التي تتوارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف البنائية ، أو تنضج فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابي المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة عليية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه منحها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابه .

ومن بين آلاف القوش التي عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين نقشاً ، أولها نقش أسوان للزوخ ٣١ للهجرة ، وآخرها نقش فاطمي مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تبتنا فيها هذه الظاهرة الكتابية ، ولستنا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التي ترى على المباني الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبجديتها ووصفناها تركياً وإفراداً ، وأتبتنا تلك الأبجديات في لوحات .

وتلك هي المحاولة الأولى من نوعها ، استمددنا وحياً من عميد الباحثين في هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربي « سام فلوري » السويسري الذي عالجها بعلاجه الخاص ، وعنى في مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الزخرفية » في « آمد » عمالي العراق .

وكان قد تقدم نحو « فلوري » من بعده تلاميذ لم يقدروا أن يغفروا في هذا الميدان بالقدر الذي يشي القلة ، منهم ليثي — پروفيسورال الفرنسي الذي حلل بعض النقوش الكوفية الأندلسية في كتابه *Inscriptions Arabes d'Espagne* ، وحسن الموارى العسرى الذي كان أميناً ساعداً للتحف الإسلامية بالقاهرة وكتب في هذا الموضوع مقالين نشرهما في عدد أبريل ١٩٣٠ وعدد أبريل ١٩٣٢ من مجلة الجمعية الآسيوية للكتابة (١) J.R.A.S. ، ومارسيه الفرنسي الذي تناول بعض الكتابات الكوفية في شمال أفريقيا في كتابه *Manuel d'Art Musulman* .

(١) انظر تحت الاختلالات وبمت المراجع في موضعها من هذا الكتاب .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجملت من الكتابات الكوفية فناً إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذائق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وتعرسهم فيه لا يكمل علمهم فيها اختصاصاً به من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة .

في مصادر البحث

رجنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

١ - مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، ولأقارن من الحجر أو الجبس أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .

٢ - مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التي تناولت موضوع الكتابة والخط ، كـ مصيح الأعشى للقلندري ، وأدب الكتاب لـ صولي ، و الفهرست لـ ابن النديم ، و القدمة لـ ابن خلدون ، وكتاب الكتاب لـ ابن درستويه ، و المقد الفريد لـ ابن عبدويه ، وكتاب الصاحي لـ ابن فارس ، و فوح البلدان لـ البلاخري ، و وفيات الأعيان لـ ابن خلكان .

٣ - مصادر فنية : ويقصد بها للعالقات والسيالات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجلات العلمية والوسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشفت كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المتعمقة في هذا الموضوع .

المصادر المادية

مصادر هذا البحث للمادية :

١ - بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة وعمازته آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .

٢ - نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منزعجة منها ، تحمل نصواً تأميرية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهي شائعة ومعروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرسمية » .

٣ - صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية^(١) ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

(١) عن مارسيل ، وكريزويل ، وفان برشم ، وأبيوت ، وليثي بروفنسال وآخرين .

١ - النقوش الشهيرة :

وقد اخترنا من بين هذه النقوش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإيضاح التطور الذى أصاب الظاهرة الكتابية اليابسة في مصر في مدى القرون الحما الأولى للهجرة .

وهذه النقوش التى درست دراسة تحليلية هى النقوش التى نثبتها فيما يلى بتواريخها وأرقام تسجيلها بالتعريف الإسلامى :

نقش مؤرخ ٣١ رقم ١٥٠٨/٢٠ - نقش مؤرخ ٧١ رقم ٩٢٩١ - نقش مؤرخ ١٧٤ رقم ٤٥٢١ -
نقش مؤرخ ١٨٣ رقم ٩٧٧٥ - نقش مؤرخ ٢١٣ رقم ٣٠٠٣ - نقش مؤرخ ٢٣٦ رقم ٣٠٨٧ - نقش مؤرخ ٢٤٣ رقم ٤٢٨٨ - نقش مؤرخ ٢٤٣ رقم ٩٨٢٠ - نقش مؤرخ ٢٤٣ رقم ٣٩٠٤ - نقش مؤرخ ٢٤٦ رقم ٢٩٥٣ - نقش مؤرخ ٢٤٨ رقم ٧١٣٨ - نقش مؤرخ ٢٥٠ رقم ٨٨٣٥ - نقش مؤرخ ٢٥١ رقم ٣٣٧٧ - نقش مؤرخ ٢٦٠ رقم ٨٦١٦ - نقش رقم ٣٧٧ رقم ٣٠١٥ - نقش مؤرخ ٢٩١ (من مجموعة يوسف أحمد) - نقش مؤرخ ٣٢٠ رقم ١٢٢٨ - نقش مؤرخ ٣٢٢ (مجموعة يوسف أحمد) - نقش مؤرخ ٣٤١ رقم ١٢٣٢ - نقش مؤرخ ٣٥٥ رقم ١٢٣٤ - نقش مؤرخ ٣٦٣ رقم ٨٨٥١ - نقش مؤرخ ٣٨٢ رقم ٩٢٠١ - نقش مؤرخ ٣٨٩ رقم ١٢٣٩ - نقش مؤرخ ٤١٤ رقم ١٢٤٤ - نقش مؤرخ ٤٣٦ رقم ٥٢ - نقش مؤرخ ٤٥٤ رقم ١٢٥٠ - نقش مؤرخ ٤٨٤ رقم ٦٧١٨ - نقش مؤرخ ٤٩٥ رقم ٦٧١٦ - نقش مؤرخ ٥٣٠ رقم ٩٨١٠ .

نقش هى النقوش التى تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبجديات التى تكون مجموعة اللوحات للحمقة بهذا البحث .

وهناك عشرات من النقوش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعانتنا على إدراك التطور فى هذه الظاهرة الكتابية ، وهى ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها فى التعريف الإسلامى أو مقرونة باسم المرجع الذى أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صورته فى المجموعات أو الكتب التى تحتوى .

وكانت طريقتنا فى الانتفاع بهذه النقوش أن نقلها بطريقة « الاستمبايح » للورقة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة بالاداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور إيجليتها .

٢ - التقويم الرسمى الهامز :

وهناك طائفة من النقوش الرسمية رأينا أن نأخذ فى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة فى المقارنة ، وإما لانفرادها بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية العادية ، وأشهر هذه النقوش :

(١) نقوش السليمان بقية الصخرة بالقدس للورقة ٥٧٢ ، اعتمدنا فى دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل فى كتابه Crenwell, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20. وقد حملناها بقصد مقارنتها بالنقوش المصرية للورقة ٧١ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحافظين الشرقي والشمالي بتريع حفرة للقياس بالروضة (القاهرة) للزخرفة ٣٤٧ هـ من عصر المتوكل العباسي ، بقصد مقارنتها بنقوش الحافظين الغربي والجنوبي .

وكان اعتمادنا في دراسة هذه النقوش على ملاحظتها « في الطبيعة » وعلى صور مارسيل :

Marcel, *Description de l'Égypte, État moderne*, Vol. II, Paris 1823 — (Inscriptions Monnaies et Médailles), Pls. A and B. IV-V-VI-VII.

Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* : وصورتان برشم : (Égypte), Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كرزويل : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford, 1940. Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام سيدي يحيى الشيبى بمرافقة الإسم الشافعى مؤرخ ٣٦١ هـ قلناه بطريقة « الاستمباغ » لقارنته بالنقش التأسيسى للجامع الطولونى ونقوش للقياس .

(د) نقش اللوح التأسيسى للمسجد الطولونى ٣٦٥ هـ لقارنته بكتابات ابن طولون فى حفرة للقياس ، قلناه عن : Berchem, *Mat. C.I.A. (Egypte)*, Pl. XII.

(هـ) نقش على إزار خشبي دائر بأسفل السقف للمسجد الطولونى مؤرخ ٣٦٥ هـ ، رسمنا بضه باليد وسجلنا البعض الآخر بآلة التصوير ، واعتمدنا على الصور الفوتوغرافية فى استخلاص أبيجديته ، وقارنا ما وصلنا إليه من النتائج بأبيدية مارسيل . Marcel, *Description*, V. XVIII.

(و) نقوش الجامع الأزهر ٣٦١ هـ ، درسناها من الطبيعة وسجلنا جزءاً من نقوش « المجاز » بآلة التصوير .

(ز) نقوش المقصورة بالجامع الحاكمى ، وقد قلناها صورها عن فلورى :

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashur Moschre*, Basel 1912, Pl. IX.

(ح) نقش اللوح التأسيسى لمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ لقارنته بالكتابات السارجة ، قلناه عن :

Berchem, *Mat. C.I.A., Egypte* (Pl. XVIII) and Creswell, *I.S.M.A.* II. Pl. 93.

(ط) نقوش على الحائط الشمالى من سور القاهرة الذى أنشأه بدر الجمالى فى خلافة المستنصر ، مؤرخة ٤٨٠ هـ ، وصفناها من الطبيعة واستعرضنا صورتها عن حسن عبد الوهاب .

(ى) نقش على واجهة الجامع الأقمر مؤرخ ٥١٩ هـ وصفناه من الطبيعة ، وسجلناه صورة بآلة التصوير .

(ك) جزء من نقوش المقود برواق القبلة بمسجد الصالح طلائع بن دزيق للزخرفة ٥٥٥ هـ ، وصفناه من الطبيعة والقلنا له صوراً بآلة التصوير .

٣ — صور شمسية أنشئت عن أصولها المتماثلة Reproductions ، قلناها عن :

(١) Alhott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an, Manuscripts in the Oriental Institute* (University of Chicago, 1939).

وقد انتفضنا بها فى استخلاص أبيدية للخط المائل من اللوحة VI ، وخط للشق من اللوحة VI 2 .

- (2) Berchem, M.V. *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.
- *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLIV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).
- (3) Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture* I, Oxford 1932, Pls. 5-20.
Early Muslim Arch. II, Oxford 1940, Pls. 80-81.
- (4) Flury, S., *Islamische Schriftbänder*, (Amida-Dinbeker — XI Yahrhundert), Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.
- *Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschee*. Pl. II.
- *Survey of Persian Art* II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.
- (5) Grohmann A., *Corpus Papyrorum Rainere*, Series Arabica. Vindobonea. 1923.
- *Etude de Papyrologie I* (Aperçu de Papyrologie Arabe) Le Caire 1932, Pl. IX.
- (6) *Lévi-Provençal*, E., *Inscriptions Arabes d'Espagne*, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.
- (7) Marcel, *Description Etat Moderne*, Vol. II, Pls. A & B.
- (8) Moritz, B., *Arabic Palaeography* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).
- Sections I-III (Massahif).
- Section VI (Papyri).
- (9) *Musée Arahe* (Publ. du Musée Arahe), *Stèles Funéraires* T. I-IX.
- (10) Pope, (A.C.), *Survey of Persian Art*, Vol. II.

المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التي تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها عن الموضوع مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه — على أن معظم المصادر العربية القديمة يحمل الكتابة « توقيفاً » عن أنها من عند الله ، والقليل منها يرى في الكتابة غير هذا الرأي ، وقد رأينا أن نشهد على هذا القليل الوفرة مادته وكثرة غنائه فيما نحن بسدده من بحث ، وفيما يلي ثبت بهذه المصادر :

- ١ — البلاذرى (أحمد بن يحيى) : فتوح البلدان — للطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣
(فصل أمر الخط ، طريقة النقط)
- ٢ — ابن جبير (أبو الحسين محمد بن أحمد) : رحلة ابن جبير — مطبعة المصاحفة بالقاهرة ١٩٠٨
(نسخة منقولة عن طبعة بريل بليدن)
- ٣ — المهشيارى (ابن عديس) : الوزراء والكتاب ، طبعة الباي الحلبي — القاهرة ١٩٣٨ .
- ٤ — ابن حجر العسقلانى (شهاب الدين أحمد) : الدرر الكامنة ج ٣ — طبعة حيدر آباد بالهند ١٣٥٠ هـ .
- ٥ — ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) : مقدمة ابن خلدون (طبعة بالرنكوغراف) — للطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :
(فصل الخط : للسند الحميرى خط التباية فى اليمن ، الخط الهندادى ، نتيجة جودة الخط للممران ، شهرة مصر بتعليم الخط) .
- ٦ — ابن خلكان (أحمد بن محمد) : وفیات الأعيان ٣ أجزاء — القاهرة . طبعة الوطن ١٩٠٦ :
(ابن البواب — ابن مقلة — أبو الرداد)
- ٧ — ابن درستوى (أبو عبد الله بن جعفر بن محمد) : كتاب الكتاب — للطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٧ .
- (١١) السيوطى (جلال الدين) : الاتقان فى علوم القرآن ج ٣ — للطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :
(باب رسوم الخط وآداب كتابته)
- (١٢) الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب — للطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :
(الخط يوصف بالمجودة ، خطوط اللشق ، القادير التي يكتب بها فى القراطيس) .
- ٨ — ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : المقدم الفريد ، الجزء الثانى ، للطبعة الأزهرية — القاهرة ١٩٢٨ :
(تصانيع لمن يريد تجويد الخط)

(١٥) عبد الفتاح الصيدى وحسين يوسف موسى : الإصحاح في قته القنة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٦) السكرى (ابن سعيد) : التصنيف والتحريف — مطبعة النظار ١٩٠٨ :

(وضع النسخة والتصنيف ، وشيوع النقط)

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصحاح — الطبعة السليمانية ، القاهرة ١٩١٠ :

(باب القول عن الخط العربي ، ما يعط من الحروف وما لا يعط)

(١٤) القاسمى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ،
للقائفة الأولى من ص ١ — ٢١٨ .

(أنواع الخط من محرر حقق ومطلق مرسل — الخط الكوفى وتفصيله في إيجاز إلى ثور وبسط — ألقاب الأقسام وخدمة الحروف وإيجاد تحريكها — في صفة الخط الجيد — في معرفة اعتبار صحة الحروف وهيتها ونسبتها إلى إلى الألف — كلام في الاستمداد وتناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم — النسب الخاصة في الخطوط — قلم الطومار وقلم الثلث — كلام في وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدوير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل وجمال ومنها على طريقة للتقدمين وطريقة للتأخرين) .

وأما وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التي ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه يذكرنا هذه القواعد والأصول استطنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أضافنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذي نامله وقياسه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطنا باستخدام هذه المايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحونا أحياناً نحو القاسمى في مصطلحه ، رأينا يلجأ إلى جسم الإنسان فيشبه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وفقاً الباء ، وجبهة الجيم وسنورها ورأسها ، وقصدوة العين .. إلخ ، قسمنا على مصطلحه ، واشكرنا لخط اليابس أدباً ومصطلحاً :

١٠ — ابن العديم (محمد بن إسحق) : كتاب التهرست — مطبعة فوجل . لينج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبي عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط اللين ، ويصف كتاب اللصاح للشهرين ، وأنواع خطوط اللصاح ، ونجبة من الذهبين والجلدين ، وقد استطنا أن نحقق بعض الأنواع التي ذكرها صاحب التهرست تحقيقاً فنياً ، وأن نستخلص لهذا البص أبحاث بما أمكن النور عليه من وثائجه .

وعن هذا المرجع استعزنا لتسمية الخط اللين بخط التهرست .

المصادر الفنية

١ — العربية :

نابى (خليل مجي) : أصل الخط العربى ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة .

ولفسون (إسرائيل) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٢٩ .

٢ — الأفرنجية :

وهذه الصادر قدام :

(١) كتب ، وجوامع كتابات^(١)

Abbott, N., Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago Press, 1939.

(يسأل هذا المؤلف نشأة الخط العربى النبلى ، ويؤيد نظرية اشتقاقه من الخط البلى ، ويذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التى تقول إن الخط العربى اللين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعانتى مناقشته للأراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتصت بها فى مقدمات هذا البحث) .

Bel, Inscriptions Arabes de Fez, Paris 1919.

Betchem, M.V., Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum (Mem. de la Miss. Archéolog. Franc. au Caire, Tome XIX, 1ère partie, Egypte, Paris 1894).

Bourgoïn, J., Précis de l'Art Arabe. Paris 1873.

Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture II, Oxford 1940.

—— The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf).

—— The Nileometer at Rodah Island.

Flury, S., Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire. Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

—— Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I. (1920), pp. 235/49, 318/28 & II (1921), pp. 54/62.

—— Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria (1930).

—— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., p. 1769).

Grohmann, A., Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo 1934.

أوراق البردى العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠).

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932).

Huart, OL. Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-Davil Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Époque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, El., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشيء الكثير من صفة الخط اليابس وتطوره في جزء من غرب العالم الإسلامي — في الأندلس، وقد أفدنا منه كثيراً في المقارنة والاستنباط.

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

إعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفي في الغرب، وذلك بفضل ما عني به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المصيرية، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف السعديين في مراكش (القرن العاشر الهجري).

Mârvet, Description de l'Égypte, État Moderne. Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A., A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1905.

Moritz, Article 'Arabia': Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الثنية بناه من كتابات الصالحين وكتابات البردى كانت عظيمة القيمة في إبانها، لا سيما بتفصيل كثير من الحقائق الثنية الهامة في هذا البحث، وقد أفتنا ذلك في موضعه.

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Raumer (Arch.) P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E.R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالطبعة الأميرية ببولاق والبعض الآخر مطبوع دار الكتب المصرية بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤١.

Wiet, G., (Collab. Combe & Sauvagat), Répertoire chronologique d'Épigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

(ب) مجلات علمية وموسوعات

Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kulture des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd. and XV Bd.,).

Encyclopaedia of Islaim (Ed. Luzac, London, 1913).

Hespéris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.

Survey of Persian Art (A.V. Pope), Vol. II, Oxford 1937.

Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tmes I (1920), II (1921), XVII (1936).

اختزالات

ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raineri III, Sétie Arabica (Girhmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qurans (Nöldcke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schriftbänder Amida-Diarbekr (Ffury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Boutgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Rainer.
Rép.	Repertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Muséum Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيراني
Repertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	السجل التاريخي للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جميع الكتابات العربية
Papyrus Erzherzog Rainer.	مجموعة الأشيدوق وينز البردية

الفصل الأول

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى — صفة الخطوط
العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية —
تسمية الخطوط بأسماء أخرى: تسميتها ببيتها ومقاديرها
وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء معتز بها .

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

استغناء الخط العربي وأساؤه المؤلّى :

أثبت التجميع العلمي أن العرب أخذوا طريقهم في الكتابة عن بقى عمومهم من الأنياط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على نحو المدينة في حوران ، والبراء ، ومعان ، والذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ، ومدائن صالح ، والملا ، في شمال الحجاز . وضع ذلك عام الوضع مما عثر عليه للذين في تلك الجهات من النقوش البتية القريبة الشبه بأقدم النقوش العربية للعروفة لمجموعة أشكال^(١).

وانتفى بهذا التجميع جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الخط العربي من نظرية « التوقيف » التي تبطل من الكتابة العربية شيئاً من عند الله^(٢) ، إلى النظرية الجنوبية « الحميرية » التي تذهب إلى اعتبار الخط العربي اشتقاقاً من الخط للسند الحميري ، خط التباية في اليمن^(٣) إلى النظرية الشمالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طي قاموا بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلموا الكتابة لأهل « الأنبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يدى « بشر بن عبد الملك الكندي » أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل^(٤).

(١) انظر : الدكتور يحيى ناي « أصل الخط العربي » ص ٧٠/٧١/٨٩/٩٠ .

— وانظر كذلك : الدكتور لمراييل وفنسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣ » .

— ثم انظر الدكتور نايابوت « نشأة الخط العربي النبال » N. Abbott, (R.N.A.S.) (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية) ١٩٣٨ ص ٥/٤ .

— وانظر كذلك : حسن المؤلّى « أقدم أثر لسانی معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية للملكية (J.R.A.S.) عدد أبريل ١٩٣٠ صفحة ٣٣٢ — واللوحه ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصحاح » في لغة الله وسنن العرب في كلامهم ، (باب القول على الخط العربي وأول من كتب به) صفحة ٧ .

والثقافتى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٧/٦ .

والدكتور يحيى ناي : « أصل الخط العربي » صفحة () .

(٣) انظر الثقافتى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

— وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

— وانظر كذلك : الدكتور يحيى ناي « أصل الخط العربي » صفحة ٤/٣ .

(٤) انظر البلاذري « فوح البلدان » طبعه المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ ص ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠ ، فصل « أمر الخط » وهؤلاء الثلاثة المطانيون هم « مراسين مرة » و « أسلم بن سدره » و « عامر بن جذرة » وهي نظرية مسرفة في نسبة تعليم الخط إلى بشر بن عبد الملك الكندي ، وهو شخصية لا تأخذ نفسها بمهمة شاقة كهذه نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مصر والشام ، تجعل النظرية من شخصه المترفه جاثلاً يعلم الكتابة ومثله يرمحل عادة بقصد الترفيه من النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تقتل كما تقتل تيارات الثقافة الأخرى من سكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تتميز فيها أشخاص النافلين ، ولأن كنا نستطيع أن ==

على أن هذا الخط الذي انتهى إلى العرب من ديار البتيط تشير إليه الراجع العربية بأصاء عدة ، فيذكر منه الخط الأبارى والخط الحيرى والخط للذي والخط للشي ، وكلها خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقوها من خط الأناط ، ثم الخط البصري والخط الكوفي اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

صفة هذه الخطوط المبكرة :

وما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست (التوفى ٣٨٥ هـ) إلا البصر من خصائص الخطين للشي والذني ، وهو يماثلهما على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط للشي وبمده اللذي (خط الدينسة) ، ثم البصري ثم الكوفي — فأما للشي والذني ففي ألفانه تنوع إلى ستة اليد وأعلى الأسابع ، وفي شكله انضجاع يسير — ومن ذلك أنهم أنه لم تكن لغة فروق خصاصة واضحة بين الخط للشي والخط اللذي .

ويذكر ابن النديم من أنواع اللذي للعدد والثلث والتم^(١) وقد تكون صفة كل من الدور والثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التيم جمعاً بين النوعين^(٢).

وتحتوي موسوعة الفن الإيراني التي أصدرتها جامعة أكسفورد^(٣) صورة بسمة يقال إنها بالخط للشي أو اللذي أصلها من مخطوط مفقود الآن لكتاب الفهرست عفوطة ضمن مجموعتي تشتر بيتي Chester Bently فيها تظهر هامات



بسملة من مجموعة « تشتر بيتي » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكي »

== نحدد على وجه التقريب الزمن الذي يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلاً عن أن النك يتطور هذه الأصاء إلى صنت على هذا النحو من السجع ليصن وقها في الأصابع .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استخاذه على كل حال ، هو أن الحيرة والأخبار كانتا قبل ظهور الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط البتيط قد دخل إلى الحجاز رحلة طويلة نوعاً ، بصري « زيد » وحوس فقرات الأوسط قدمومه الجندل للدينة ومكة — كما دخل رحلته القصيرة بطريق البتراء ومعان وتبوك ومدائن مع « ملا ، يؤيد ذلك العثور المفسر على قنن عربى لبتيط في « زيد » بين قننرين والفقرات مؤرخ ١٧٢ م — R.N.A.S. pp. 2/3/4 . وذكر في هذا المقال إسم بكي معروف هو سفيان بن أمية ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشمراؤ نقله في أسفاره من إقليم الحيرة إلى الحجاز ، وليس يبعد أن يكون قد تعلمه من الأناط لأنه كان يرسل إلى ديار البتيط قبل الإسلام يتاجر مع أهلها وكانت بالدينة في ذلك الوقت سوق فبطية لا يبعد أن يكون العرب قد أخذوا منها هذه الظاهرة التفاضلية إلى جانب ما أخذوا من اللثة للادية (انظر أ ت R.N.A.S. من ٢ - ٥) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ ، انظر أوت : نشأة الخط العربي الشمالي : R.N.A.S. من ١٨ .

(٣) A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710.

ج. ر. ه. من اليسار (على نحو ما هو مألوف في اصابع الخطين شديوانى والرحمانى) ، وأذئاب ألفتها مطرقة إلى اليمين وشا كالتأنيستديرة^(١) (لوحة ١٣٩ رقم ١) ، وقد تكون هذه البسمة مقتطعة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذلك ، إلا أن هيئتها العامة تبث على كثير من الشك في قدمها فهي إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسمة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامي الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، وعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع في الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسمة التي تحتويها مجموعة « تشستريين » تنسب حقاً إلى الخط المذني أو المسكي ، لكن في ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هي ليونة الخط العربي قبل عصر الكوفة ، ولسكان فيه أيضاً بطلان النظرية القائلة بأن خط التجرير الخفيف متولد عن الخط الكوفي اليابس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الوثيقة من دلالة على أن خط مكة كان ليناً كخط المدينة سواء بسواء^(٢) — وما بالنا نتلص الأداة على ليونة هذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة قاطعة بليونة الخط للذي ، وتدلنا على صفته التي كان عليها ، تلك هي البردية المؤرخة ٢٢ هـ التي تعرف ببردية « إهناسية » (P. ١٢. R. ٢٢, No. ٥٥٨) وهي عبارة عن إيصال بامتلاص أغصان صادر من عامل لمعرو بن العاص على إهناسية من قرى مصر .

أما الخط البصري فلم نثر له على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفته ، وأغلب الظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً لقرب ما بينهما من العهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف في درجة الإجادة نتج من التنافس العلمي الذي عرف عن الراشدين (الكوفة والبصرة) ، ذلك التنافس الذي اشتهر بين الدينين ، والذي لا بد أن يكون قد اتخذ مظهراً فنياً إلى جانب مظهره العلمي ، فنحل الخط تجويداً كما شمل علوم الفقه والحدود ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذلك نستطيع أن نتعرف منها مدى ما أصابت إحداها من تقوى على الأخرى في هذا الضمار .

تسمية الخطوط بأسماء إقليمية :

وارجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت من أن العرب الذين كانوا يجيئون الكتابة قبل الإسلام ، تلقوها مع السلع الجارية فسموها بأسماء الجلسات التي وردت منها . ولا غرو ، فقد عرف الخط العربي قبل عصر النبوة بالخط « النبطي » لأنه أتى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التي كان التجار النبطيون يمارسونها مع الأنباط ، كما عرف « بالهيري » و « الأنباري » لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع بحارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وبإتنامه الجط إلى المدينة ومكة عرف باسمها فيما عرف من الأسماء ؛ ولما انتقل مركز النشاط السياسي إلى العراق في خلافة عمر وعلى انتقلت منه الخطوط المعروفة (المدنية والملكية) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

(١) الأشباح والأذئاب والناكدة : انظر « كشاف الصلصات » في الفصل المسمى « أدب هذا الخط ومهمته » .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II, p. 1710.

التي جاءت منها ، ثم لم تلبث أن عرفت حبيبا في العراق باسم الخط الحجازي ؛ وفي الكوفة عن القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومبطلت عراقله^(١) واستقامت وتميز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق ذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفي » ؛ ومن الكوفة انتشر هذا النوع اليابس في أرجاء العالم الإسلامي : تكتب به الصاحف اللطائف وتحمل به المياني وتتمتع به النفود ، في حين ظل الخط الحجازي اللين في خدمة الدواوين لروثته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة في أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة في حركة التدوين والتراسل وخطت به المخطوطات .

ولا شك في أن الخط العربي قد نال في الكوفة قسطا كبيرا من التجويد وتنوع فيها على الزمن أشكاله وتعددت صوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة به ، ومطقت بشهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التي استخدمت في الكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده بإمها حتى لسكانها لم تنتج الكوفة خطا غيره !

شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي معروفًا باسم الخط الكوفي ، ولا يتصور العقل أن الكوفة اختصرت على هذا الصنف وقمت به ، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن لتستغنى عن خط « مرسل » تدون به الرسائل ، وهي البلد الذي لا تتأخر صدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاها وهبات لخط يابس أن يؤدي مهمة التراسل ، وهي المهمة التي يحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاوعة ، فلا بد ، والحال كذلك ، أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذي عرف بإسمها خطوطا أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالتها التي كانت عليها ، تأدت بهما الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة المرموقة .

نسبتها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تبددت الأفلام في العصر العباسي ، واختص كل قلم نوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بخلافها كالثلث والصف والثلثين ، كما نسبت إلى الأغراض التي كانت تؤدها « كالنقوع » ، أو أضيفت إلى محتريها « كالرياسي »^(٢) أو عرفت بها أنها كالسلسل الذي ليس في حروفه شيء يفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية الملكية والبصرية — وإن بقي اسم الكوفي متداولًا لاعتباره في هذا العصر « أصل الأفلام المتخترعة »^(٣) ، ولاستخدامه

(١) العرافة : انظر « التاريخ » في ثبت المصطلحات .

(٢) لمبة إلى مخزعة الفضل بن سهل وزير المأمون العباسي وكان مخترعا لنوع من الخط سمي بالرياسي .

— انظر القفندي : صبح الأعشى ج ٣ ، أنواع الأفلام المروعة حتى عصر القفندي .

(٣) يروي القفندي عن صاحب الأبحاث الجبلية في شرح العقيدة قوله :

والخط العربي هو المعروف الآن بالكوفي ومنه استنبطت الأفلام التي هي الآن . وقد ذكر ابن الحسين في كتابه في قلم الثلث أن الخط الكوفي فيه عدة أفلام يرجعها إلى أسلين ١٤ « التوير والبدط » ، فالقور هو اللبر عنه بالين... واليسوط هو اللبر عنه باليابس ، القفندي : صبح الأعشى ج ٣ ص ١١ — وذلك نظرية مختلة لأن الأفلام المتخترعة ليست اشتقاقا من خط الكوفة بقدر ما هي اشتقاق من المخطوط المائية التي نشأت بدهاء في الحجاز ، يؤيد ذلك ما ينقله القفندي في موضع آخر « وأما نجد بخط الأولين من الكتب فما قبل الثلاثين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المتخترعة » .

في كتابة المصاحف^(١)، ولم تعد تسمى الخطوط بأسماء المدن إلا في القليل النادر^(٢).

أما خط الكوفة فتسكت المراجع العربية عن وصفه سكوناً تاماً، وأن تكن ذكرته في مناسبات مختلفة — ذكره ابن النديم في الفهرست متروكاً بأسماء مشاهير حذائه عند كلامه عن خطوط المصاحف^(٣)، وذكره القلعة شندى على أنه أصل الأقاليم العربية وفصله إلى تقويم وبسط.

(١) « واختصت المصاحف بهذه الخطوط (القديمية) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادي » فيقول في المقدمة « والخط البغدادي معروف الرسم لهذا العهد (المقدمة أصل الخط) ص ٤٢٠ ».

ثم عرف الخط بأسماء الأقطار عيماً له ، فكان منه العراقي والصربي والفارسي والأندلسي لأنه اكتسب ق كل من تلك البلاد خصائص عالية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .

الفصل الثاني

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثرها بإنشاء بغداد —
أحداث التي مرت بها فيما بين القرنين الثالث والثامن
لمجريين — الخط المعروف بالكوفي — الكوفة ثلاث
خطوط : خط التحرير ، والخط التذكاري ، وخط المصاحف —
الخط اليابس التذكاري وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم
الكوفي ، ويكونان فصلاً جديداً من فصول الفن الإسلامي .

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

تخطيط الكوفة وأزدهارها :

أنشأ العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة اللخمين ، أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب بن عامي ١٧ و ١٩ للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأبناير تتقدان ما كان لهما من أهمية .

حطمت المدينة باديء ذي بدء تخطيطاً قديماً ، وكانت أول أمرها معسكراً من الحيام ، ثم تحولت بمزور الزمن إلى منمنع دائم شيدت مبانيه باللبن ، ولم تلبث أن نمت واتسعت رقعتها ، وكان ذلك مقترناً بالتوسع الفتح العربية ناحية الشرق . وكانت غالبية سكانها من الجند الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من القرس .

اختلط فيها العرب ، ولاسيما عرب الجنوب بناصر فارسية ، وامتاز جمهورها بعواجه الخاصة وتفاوت في مضمار العلوم الإسلامية قبل أن يقضى على إنشائها نصف القرن ، كما امتاز بكثرة القلب وعدم استقرار الرأي^(١) .

وظلت المدينة مكاتبا العمرانية والسياسية والعلوية حتى سلبها « دمشق » سلطانها السياسي مع زوال خلافة « علي » ، وانفسا البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها « الهاشمية » و « الأبنار » .

تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد :

وبتأسيس « بغداد » قعدت الكوفة كل ما كان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكاتبا العملية المروقة حتى القرن الخامس الهجري .

وتدهورت الكوفة بتدهور الخلافة في القرن الرابع الهجري ، واكتسبت في عهد بني بويه الشيعة شيئاً كثيراً من التبعيل لأن اسمها ظل مقترفاً في أذهان الشيعة بذكرى الإمام والأحداث الجسيمة التي شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين الموليين والأمويين . وقاست الكوفة من هول ثورات « الزنج » في القرن الثالث الهجري ما قاست البصرة والأبناير وغيرها من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بني مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التتار واجتياحهم مدن العراق في القرن الرابع الهجري ، وعند زيارة ابن جبير للكوفة في القرن الخامس الهجري كانت أسوارها قد تهدمت وغدا « القاصر منها أكثر من العامر » . ولم يكن من المدينة في حالة جيدة نوعاً سوى مسجدها الجامع^(٢) ، وعند زيارة ابن بطوطة لها في النصف الأول من القرن الثامن الهجري كانت قبائل بني خنقاه قد أجهزت على ما بقى من عمراتها .

ونحن نستطيع أن نلصق في تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة بما يمكن أن نجمله فيما يلي :

١ - أن الكوفة قامت على مقربة من الأبناير والحيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافي الوارثة الطبيعية لهدن البدين بما عرف عن الأبناير من عناية بتعليم الخط في الجاهلية وعن الحيرة من مكانة سياية كعاصمة للخميين .

٢ — أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول الهجري مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، ناض البصرة وساجلها طويلاً وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكأننا العصبية بين عرب البصرة من الأزد وريمة ، وعرب الكوفة من عجم وقيس ، قد اتخذت في الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلي ، فانتقلت إلى نوع من التفاضل بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين في النحو والفقه ومذاهب الدين والجدال والأدب ونحو ذلك^(١) .

٣ — أن الواصف السياسية التي مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن الثامن الهجريين لا بد أن تكون قد عصفت برائتها العلمية والفنية فأضاعت كتبها وعلفت على آثارها .

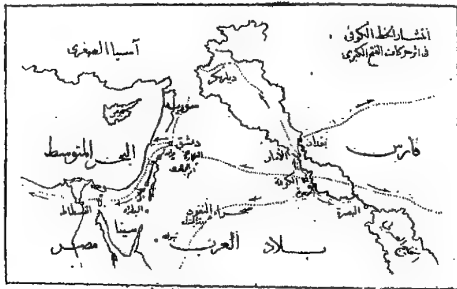
ونستطيع أن نمزو إلى ذلك الحراب الشامل الذي أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التي كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع في معرفة حقيقة الخط الذي ينتسب إليها ؛ ومما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى في موطنها الأصلي ، وكل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن جاء بطريق تواتر الرواية أو بطريق الاستدلال .

الخط المعروف بالكوفي :

على أن تسمية الخط بالكوفي ترجع بادية ذي بدء إلى مآلوف العرب الأوائل في تسمية الخطوط التي انتهت إليهم بأسماء المدن التي وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالببطي والحجري والأنباري ، لأنه من بلاد الببط والحيرة والأنبار — ثم بالمكي واللدني ، لأنه شاع في أنحاء شبه الجزيرة من هذين الوسطين — وعرف الخط العربي في وقت من الأوقات باسم « الكوفي » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مصاحباً لانتشار الإسلام .

ويرجع أن يكون انتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة ، لانتقال العرب في عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، واكتشافهم في التدوين في أوائل السبعينات بلاد الفتوح وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، وانتشروا في الكوفة بعلوم النحو^(٢) والجدال والفقه والدين ، ظهر للكوفة مذهبها في الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهي ناض البصرة ألا يكون لها في الكتابة أساليبها الخاصة .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



خريطة تبين الطرق التي سلكها الخط الكوفي في انتقله
الى لغاه العالم الاسلامي

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ الكوفة إلى جانب الخطوط التي انتهت إليها من يه الجزيرة — وكانت كلها خطوطاً لبنية — خط آخر « يابس » شاع في العالم الإسلامي وعرف دون غيره « بالخط الكوفي » ، وهو نوع من الخطوط الجلييلة التي ملستها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربع والجفاف والقوة ، وأغلب الظن أن الكوفة وقد بنيت في إقليم كانت تسوده قبلاً ثقافة الآراميين والتدمريين والسريانيين . وخطوط هؤلاء كما هو معروف من القصيدة السامية ، لا بد أن تكون قد تأثرت ببعض كتاباتها بالكتابات الآرامية السريانية .

لاکھون غلط نمونہ :

وعلى ذلك فالرجح أنه كان للكوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صلب الإنجاز تأثمت به الأغراض الجليلة ، ونوع آخر لين تجريبي به اليد في سهولة ، هو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من المدينة ، وقطع ببلونة هذا الخط الأخير دليل من الخارج استقيناه من كتاب الفهرست^(١) ودليل آخر مادي ، هو ردة إنسانية للزورحة ٢٢ هـ من ولاية هروين الخامس الأولى على مصر^(٢) ، فالخط الذي كتبت به هذه الردية هو « الخط اللدن » الذي انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة الخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خطوط المعاهد السكوية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفسون : تاريخ القضاة السامية ص ١٢٩ ، ص ١٥٠ .

(٧) القهرست من ٦/٥ « الخط المكي والخط للدي » .

(٤) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشيفات ويزر البريدية .

هذا الخط اللين لا بد أن يكون قد ظل مروجاً في السكوفة ومستعملاً بها حتى غدت « السكوفة » مركز النشاط السياسى (٢٥/٤٠ هـ) وعندئذ — لا بد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم في أعمال التدوين ، — فيه لا بد أن تكون قد صدرت للرسم إلى الأنظار الإسلامية ، وتأدت الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذى خدم الحركة الفكرية في السكوفة ، فكان وسيلة تسجيل الآراء في عصر الساجدة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذى ذاع عن « السكوفة » بحكم مركزها السياسى والثقافى والدينى ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة ياسة صبة الانقاذ ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تتطلبها إلا الناسبات الجلييلة ، وقد اصطلمنا على تسميتها في هذا الكتاب بالخط الكوفى التذكارى^(١) — وصورة أخرى عفيفة لينة تجرى بها يد الكاتب في سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حتى الكتابة ، هي خط التحرير^(٢) — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جسماً بين الوعين وهى إلى الغل أقرب ، لم يكن يقوى عليها إلا فئة من الناس ، تصف بالرمانة والجلال ، هي خط الصاحب^(٣).

ولقد ضلح بين الأوربيين تسمية النوع اليابس من الخط العربى « بالكوفى » تناوله نفر منهم بشئ من الدراسة ، وكام نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من طواهر الفن الإسلامى ، والقيل منهم من تناوله من الناحية الكتابية البحت .

وسقط من عداد الخطوط التى عرفتها السكوفة ذلك الخط اللين الذى استخدمته السكوفة في التدوين والتحرير لأن بلاداً أخرى غير السكوفة شاركتها فيه ، وبقي معروفاً باسم السكوفى نوعان :

١ — الخط الكوفى التذكارى اليابس الذى استخدم في التسجيل على اللواد الصلبة كالأحجار والأخشاب لإثبات الآيات القرآنية والعبارات الضمائية والتأريخ للوفيات وذكر التوسمين للأمار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المتميز الذى يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتبرشف رجال الفن الإسلامى بهيئتها وجمالها وتستوقف القارىء لصر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترباط خروفيها تارة ، والإسراف في زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الكوفى « للصنع » الذى يجمع بين الجفاف واللينونة في مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم في كتابه انصاحف الكبرى وظل الخط للفصل لها على طول القرون الثلاثة الهجرية الأولى حتى حل محله خط المنسخ الأتابكى .

هذان الخطان استأثرا باسم الكوفى وشغلا أذهان المنيعين بهذه الظاهرة الكتابية « للثردة » وشدا اقتباه بلائقة من المتعلمين بالفنون الإسلامية ، وكونا أو كادوا يكونان في الوقت الحاضر فصلاً قائماً بذاته من فصول الفن الإسلامى .

(١) راجع ما كتبناه في تسميتنا لخط الكوفى ، حيث اصطلمنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذى تنش في الحجر « الخط التذكارى » .

(٢) ومن بيننا خط المدينة انتهى إلى السكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جريباً على مألوف العرب في تسمية الخطوط بأسماء البلاد التى وردت فيها .

(٣) وهذا النوع من خطوط السكوفة هو الذى بقى معروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، مستخدماً في كتابة الصاحب .

الفصل الثالث

الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية

(١) جهود «فلوري» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في آمد «ديار بكر» — الأشرطة الكتابية في جامع «ناين» وجامع القيروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة باستخدام أساليب الكتابة وأساليب الزخرف — تصميمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة ، ومزودة ، وذات أرضية نباتية ، ومشفرة ، وذات إطار ، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود «مارسيه» : كتابات شمال إفريقية والأندلس — دراسة مقارنة لكتابات الغرب الإسلامي — الأشرطة ذات الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة للكتابات الكوفية — بناء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى القرن السادس عشر الميلادي .

(٣) جهود (ليثي پروفيسال) : عنايته بشواهد القبور في أسبانيا العربية — تحليله لبعض كتابات طليطلة وألمرية — كتابات غرناطة اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن للميلادي — أوجه الخلاف في رسم بعض الحروف بين القارية والمشاركة — وصفه للحروف الكوفية الاندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود چان دافيد قيل : الأخشاب ذات الزخارف الكتابية — أفرز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني — تأثر طريقته قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود «المواري» : دراسة أقدم نقشين عربيين في مصر

٣٩ ، ٤٧١ .

(٦) جهود «يوسف أحمد» : أول محاولة باللغة العربية لوصف

الخط الكوفي .

استعراض عام للجهود التي بذلت في دراسة الخط الكوفي والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث في علم الكتابات العربية القديمة ما قام به العالم السويسري « ماكس فان برشم » الذي جمع عدداً وافراً من النصوص العربية القديمة التي ترى على المعاصر في سوريا وفلسطين ومصر في مصنف جليل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »^(١) ، عاونته في إنجازها عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون فييت الذي أتم الجزء الخامس عصر بعد موت أستاذه^(٢) .

ولا يقل شأننا في هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واضعوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والمعاصر في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، هو السجل التاريخي للكتابات العربية C.I.A. الذي يعزى فضل إخراجها إلى الأستاذ جاستون فييت ومعاونيه^(٣) .

وجمع لقي — پروفنسال عدداً من النقوش الأيبانية في كتابه « النقوش العربية الأيبانية »^(٤) ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة (التحف الإسلامي الآن) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية في المجموعة الكبيرة المعروفة بشواهد القبور^(٥) .

هذه الجهود أفادت للشعيلين بموضوع الكتابات العربية ، إذ أمدهم بوثائق غاية في القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومعمورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظهر الجهود الفنية التي بذلت في دراسة الخط اليابس الذي عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط الكوفي » ، وهو الخط الذي اصطلحنا على تسميته في مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفي « التذكاري » .

اشتهل هذا النوع من الكتابة نثر من الأجانب ، كتبوا فيه إجماعاً تحليلية يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً « فلوري »^(٦) ، ومن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسيه Marçais ولفي — پروفنسال Lévi-Provençal ، وجان دافيد فيل J.D. Wailly ؛ وكتب يوسف

M.V. Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum*. (١)

G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypte, T. II*. (٢)

G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*. (٣)

Lévi-Provençal *Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches)*. (٤)

Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, Stèles Funéraires. (٥)

S. Flury, *Bandeaux Ornamentés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, XI siècle, Syrie, t. I*, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62. (٦)

— *Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syrie XVII*, pp. 365-367.

— *Le Décor de la Mosquée de Naysn, Syrie II*, pp. 230-234.

— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, S.P.A. II, Chap. 46 B*, p. 1769.

أحمد عبالدين في تاريخ هذا الخط وتطوره^(١)، وكتب حسن الموارى مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية^(٢)، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من طواهر الفن الإسلامي، وكانت قبل ذلك مغفلة عاماً.

جهود فلوري :

وترجع جهود فلوري الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر^(٣)، ولكنه لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لحا من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف هم الأول، وهو في هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التي تعلق بالحروف في الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور، ويصف الدور الذي تلعبه هذه الزخارف في عملية الترابط الكتابي، ويذكر أنواع الوريقات النباتية فيها، ويقارن بعضها ببعض الآخر، ويلاحظ في بعضها قديماً يلحقها عصر تأسيس الجامع، ويلحظ في البعض الآخر شيئاً يزخارف العصر الفاطمي الأخير، ويبدى أسفه لقلة ما لديه من المادة التي تمكنه من التأريخ لتلك الكتابات، وهو يدرك في الجامع الحاكمي أساليب متبرزين من الكتابة، أحدهما أقدم من الآخر، استطاع أن يدرك هذا التقدم من طراز الزخرف الذي يلحقه، وهو هنا يعرض عفواً شيء من التحليل الكتابي، قادته إلى ذلك رغبته في دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يستر في هذا المؤلف على بنابر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف^(٤) وقد أنضجت الأيام رغبة غلت تحول طويلاً في نفس فلوري، فنجده في عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية في « آمد » بالدراسة التحليلية فيعطى الفن الكتابي على يديه نصيب من العناية^(٥)، وتظهر بجلاء، ولأول مرة ورغبة في الإصاحاب عن الجانب الكتابي في الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية، مجموعة أشكال.

وهو يرى في هذه الأشرطة نوعاً من أجود مبتكرات الفن الإسلامي وأروعها^(٦)، ويبدى دهشته من إغفال مؤرخي الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية، ويعزو السبب في ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة تناول، ثم يقول: ولكن يفهم الإنسان حق التهم تركيب الزخرف الإسلامي، يجب عليه أن يضم إلى التحليل الزخرفي التحليل الأعمى، لأن الكتابة والزخرفة تختلطان في هذه الأشرطة أشد الاختلاط، كما يرى الدراسة الكتابية ضرورة لتأكيد النتائج التي يحصل عليها الإنسان من دراسة الزخارف للتصلة بها^(٧). ويقرر فلوري أن فن الأشرطة الكتابية يبلغ كمال نموه في القرن الخامس الهجري — الخلفاء عشر لليلادي، واستخلص فلوري من دراسته للزخارف

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسائل الأولى والثانية — مطبعة حجازي، القاهرة.

H. Hawary, *The Most Ancient Islamic Monument Known*, J.R.A.S., 1936.

S. Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*.

— Ibid., pp. 11-15.

S. Flury, *Bandeaux Ornamentés à Inscriptions Arabes, Amide Diarbekr, IX siècle, Syria I*, pp.

235-249 & 315-325, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 234-5.

الخطية التي على قبر عمود القزنوي ، وجود أسلوبيين زخرفيين كتابيين شائعين في أنحاء العالم الإسلامي الشرقى ، أحدهما الكوفي الذي تشتمل الكتابة فيه على أرمزية نباتية تتكون من فرع نباتي متموج ، والثاني الكوفي الترابط ، أما الكوفي الورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامي شرقه وغربه على السواء^(١).

أشربة أمم الكتابية :

وهو يرى في أمم أصلح مكان للدراسة فن الأشربة الكتابية الزخرفة إذ فيها تتوفر الشروط الواجب توافرها في الدراسة العلمية للنظمة ، فهناك من الآثار المؤرخة تأريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلوري مع فان برشم في أن النقوش الروائية والسجوقية في أمم تعتبر من أروع المنتجات الكتابية في العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكي يدرس الإنسان أشربة « أمم » لا بد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي أدوات خالصة للتغطية ، وخضعت في تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خضوعاً تاماً ، ويلاحظ فلوري أن الفن الإسلامي العربي الذي توجد منه أمثلة طيبة في القاهرة الفاطمية لم تزل للكتابة فيه مثل هذه الصفات الزخرفية المتنازة التي تتصف بها كتابات أمم . ويتوقف فلوري بفضل فان برشم في إمداده بالصور التي اعتمد عليها في دراساته ، ثم يشرح طريقته في الانتفاع بهذه الصور في التحليل الأبجدي ، وطريقته في تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء في كل مجموعة منها بالحرف الفردي لتيسير معرفة صوره الأخرى في حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التي يحمل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد آثر فلوري أن يبدأ دراسته لنقوش « أمم » للزخرفة بدراسة نقوش « القياس » وهي أقدم من تلك بنحو ثلاثة سنه ، وهو يرى في بساطة نقوش القياس أساساً صالحاً يساعد على إمكان إدراك طيبة كتابات القرن الحادي عشر الفنية بالزخارف ، ويستعري نظره في نقوش القياس شدة قيام الحروف وانسجامها على مستوى التسطيع ، ويلحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف المتأنيب الناشئ من تجاوز الحروف الطالمة ، وهو فلك يتبرها نوعاً من الأشربة الكتابية الزخرفية ، ويشرح فلوري الكيفية التي تكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعة لقانون زخرفي معين ، ويشاركون كتابات « ميفارقين » بكتاباتهم . ويصلها بالقصر النسي^(٢).

ثم يتناول فلوري كتابات « أمم » المؤرخة ٤٣٥ هـ باسم « الأمير أحمد » فيقول عنها إنها من النوع الورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التي تلتحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القومية التي ترى في القوائم ، ثم يحللها تحليلاً أبجدياً^(٣).

ثم ينتقل إلى شش أمم آخر مؤرخ ٤٣٧ هـ فيه عناصر زخرفية جديدة ، ويصف حروفه ، ويحللها تحليلاً أبجدياً

(١) Syria I, p. 236.

(٢) SYRIA I, p. 239.

(٣) SYRIA I, pp. 242/243.

ثم نقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ هـ لا تختلف من حيث أسلوبها الكتابي عن سابقتها، بذلك فيها تطوّر في الزخارف، وهو كادته عنها وشبه بـ زخارفها وبمجلها تحليلاً إيجازياً^(١).

وقد أجاز فلوري نفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لأمد أسلوباً كتابياً خاصاً، وفي سنة ١٩٢٣ تناول فلوري نوعاً من كتابات أمد يختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجها منها هو النوع للزفر، وقد وجد من المنصن أن يبدأ بدراسة الكوفي للزفر «في رادكان» جنوب بحر قزوين للزفر ٤٠٧ هـ لكي يتخذ منه أساساً لفهم كتابات أمد للزفر^(٢)، وهو في دراسته لكتابات أمد للزفر يتعرض لهذا النوع من الكتابات في مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بسبب قيام الدولة الأيوبية، ويذكر بعض أمثلة الكتابات الكوفية للزفر في مصر على سبيل المقارنة كحرف الألف في المسجد الطولوني والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأحمر (٥٩٩ هـ) ومشهد السيدة رقية وقبة أخوات يوسف في القاهرة.

أسرط: الأثر الكتابي:

وفي عام ١٩٣٦ تناول فلوري كتابات الجامع الأزهر بدولة تحليلية مستفيضة^(٣)، تفر فلوري لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلية للأشربة ذات الكتابات التي توجد منها أمثلة كثيرة في مساجد العصر الفاطمي في مصر، وكان تناوله لتلك الأشربة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات، وكانت الكتابة الكوفية غير مروفة له إذ ذاك، وبفضل تشجيع «فان برشم» ومعاونته أخذ فلوري يحس جمال هذه الكتابات التي لعبت دوراً هاماً في مضار الشؤون الإسلامية.

ويرى فلوري في مصر أصلح مكان لتتبع تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف اللوا، على الحجر والخشب والجلد، في القاهرة من الآثار القليلة الكثيرة ذات الأشربة الكتابية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذي قد للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمار الإسلامية، ثم يشير فلوري إلى أثر القرن الرابع الهجري في تطور الأشربة الكتابية القرآنية التي بدأت تدخل في عداد زخارف السطوح^(٤).



ثم يتعرض فلوري للأساليب الزخرفية التي توجد بمفصلة الجامع الأزهر. ويحدد لجنة هذه «لمرية إزالتها لطيفات الجلص التي كانت تغطي هذه الزخارف فتجيبها عن الأعين، ويسر إلى التحليل الكتابي. حرق فضل لتطلب على مشكاه ثلاث مستقيمة مدة طويلة، هي مشكلة التأريخ للإصلاحات التوالية التي أجريت بالجامع المذكور.

وهو يضيف إلى ذلك أن الزخرف الطولوني لم يكن يعتبر الترميط ذي الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

- | | |
|----------------------------------|-----|
| SYRIA I, p. 244. | (١) |
| SYRIA II, pp. 54, 56, 58-60, 61. | (٢) |
| SYRIA XVII, pp. 365/378. | (٣) |
| SYRIA XVII, p. "365". | (٤) |

للزخرف الفاطمي^(١) إذ لم يكن معنى مزخرف العصر الطولوني يشير لإثبات النص الديني على شريط الكتابة .

ويرى فلوري أن الأشرطة الكتابية تخفف كثيراً من اللبس الذي ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بحت^(٢) ثم يحكم عن زخارف الحائط الشمالي الشرقي في الأزهر ويذكر أنواع الزخارف النباتية التي تسود في الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف النباتية «البالت» ، والزخرفة ذات الوريقات الثلاثة وذات الوريقتين (البلتين) ، كما يدرك في هذا الحائط أسلوبيين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المزم والآخر إلى خلافة العزيز . يمتاز الأول منه بنمى في الزخارف النباتية ، والثاني بمجموعة تلك الزخارف مع قلنها ، ويلاحظ في الأجزاء التي يلمسها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين في الحروف : في قائم الصاد وقائم الطاء وشكلة الكاف ، وفي حرفي التون والمهاء^(٣) ، وشيوع التون للزخرفة المحتمة وللنفرة ، والمهاء الشقوفة بخط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرفي الطاء والدال ، وانكباب شكلة الكاف إلى الحلق^(٤) .

ويلخص فلوري أثر الزخارف المبسطة في زخارف الأزهر النباتية (خارج الأشرطة) ، ويدرك قدّم زخارف عصر العزيز عن سابقتها ، ولو أنه يستند بصفة عامة أن الزخارف النباتية كانت قد بدأت تدخل في طور التقدم والاكتمال منذ عصر المزم^(٥) ، ويشير إلى تطور زخارف الجص في هذا الحائط ، ذلك التطور الذي يسم الزخارف العربية بوجه عام في القرن العاشر الميلادي ، ويذكر بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بتجلياتها في دير السريان^(٦) .

أما الحائط الشمالي الغربي الذي يصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلوري بمجموعة ملاحظات ثان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستيعابية الخاصة .

ويدرك فلوري في هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة في بعض مواضع الحائط الشمالي الشرقي ، ويوجد هذا الأسلوب دائرة حول رأس المقد الفارسي وفوق الحنيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا « الملك لله » للتكررتان على يمين ويسار "ود الفارسية في شكل شريط متبوع ، فبدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتأخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى في شكل أشرطة أقيّة في أسفل (التبان) ريك الكتابية ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأخرًا .

وإن كان من الضروري أن نستخلص من مقال فلوري هذا شيئاً عن طريقته الخاصة في دراسة الأشرطة الكتابية ، أمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم يظن إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عني بها ضمناً وهو يدرس تطور الزخارف النباتية التي تقترن بالكتابة ، ووجد نفسه مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة العصر الكتابي الذي يدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذي أصاب الزخارف النباتية ذاتها ، ولعله كان

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369.

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينفي في نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الزخرفي الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابي الخاص ، عساه يستطيع بعد تقرير شيء من هذا القبيل أن يؤرخ للأثر غير اللؤلؤرخ بماقد يكون عليه من كتابات وزخرف ، وكذلك التحفة غير اللؤلؤرخة .

محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف الزخرفية غير اللؤلؤرخة :

وأحدث ما كتب فلوري ما نشره في مقال في «موسوعة الفن الإيراني» عن الكوفي الزخرفي على الحرف^(١) ، في هذا المقال الذي ظهر بعد وفاته باميين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابية في زحرفة المباني الدينية والدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامي ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع للزخرف بالكوفي الذي تكون من قواعده وانساقاته أنواع من التصميمات الزخرفية التي تحلى بها الساحات .

وفي هذا المقال يقرر فلوري أن شرق العالم الإسلامي أصبح أنواعاً مختلفة من الكوفي للزخرف لم يتبع منها غيره^(٢).

ثم يقول إنه بينما عني المشتغلون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التي تحلى بها الباني الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تأريخ مضبوط لتلك الباني ، على نحو ما حاول «فان برشم» ، نجد الكتابات التي تحلى بها منتجات الفنون الفرعية مهمة لا تاتي مثل هذه الصناعات ، ومعظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يبين الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذي لا يحدق العلم بهذا النوع من الكتابات ، ما يلقى ضوءاً على هذه التحف ، من حيث زمن صنعها ، رغم كونها من أيدع ما أصبح رجل الفن المسلم^(٣).

وواضح أن غرض فلوري في مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأواني المزخرفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يبدو ممكناً بهذه الخصائص تأريخ القطعة غير اللؤلؤرخة تأريخاً أدق وأضبط .

وضع فلوري في للكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الإعتماد عليها في تأريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هي الالتجاء إلى الكتابات اللؤلؤرخة في إيران ، ليستخرج منها أعماطاً يقاس بها الكتابات غير اللؤلؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن يحسب الأثر ذا الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية في أنواع ، هي : البسيطة واللوزقة وذوات الأضنية البانية ، ويتحقق من تأريخ كل منها ، ويترفع خصائصه ، ويحدد الكتابات غير اللؤلؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليعمل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابي الإسلامي على الحرف والنسوجات والباني والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التي تحتاج إلى تأريخ ، لإلحاق كل منها بعصره بطريق الاستدلال .

* * *

S.P.A., II Chapte. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery." (١)

S.P.A., II, p. 1743. (٢)

S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69. (٣)

مهرود مارسيه :

أما « مارسيه » في مؤلفه^(١) فيتناول الكتابة الكوفية على اعتباراتها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يرض لما عند كلامه عن الزخارف المبررة في عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتابية إلى جانب الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وهو لا يترسّ لهذه الكتابة بتجليل أيدي ، وإنما يكتفي بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق في الأسلوب أو تفاوت في درجة الإبداع .

ويجمل أن نثير هنا إلى الواضع التي ترض فيها « مارسيه » إلى الكتابة الكوفية ، فنجد في كلامه عن فنون شمال إفريقيا في عصر الأغالية^(٢) يذكر كتابة القرن الثالث الهجري (التاسع لليلاي) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقيا بكلام عام موجز خلاسته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بعكس كتابات القرن الحادي عشر لليلاي التي غدت عاملاً زخرفياً بالتمام ، بيداً من الروعة والجمال — كما في القيروان ، حيث داخلتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعباً أنه بعد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفي اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامي ، وعنده أن الضجج الذي انتهت إليه الكتابة حتى أصعب عاملاً زخرفياً ، وإنما تم واكتسب في شرق العالم الإسلامي ، وهو يشارك فلوري الرأي أن كتابات « آمد » في ديار بكر مثال طيب لما بلغت الكتابة من الإتقان الزخرفي ، وهو يسلب الفضل إلى فلوري في دراسة كتابات « القصورة » بجامع القيروان^(٣) .

وينطبق « مارسيه » بعد ذلك إلى وصف الحروف ، ويخص الحروف ذات الزخارف نباتية واثمة ، فيصور منها الحروف المطالمة ، ويصن ما لحق نهاياتها من زخارف^(٤) ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية نماذج من كتابات القيروان الزخرفية وكتابات تونس ومغستير ، ويصف ما فيها من تزيين وتقيد ، ويقارن كتابات القرنين العاشر والحادي عشر لليلايين بكتابة القرن الثاني عشر ، ويظهر بجملاء كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه في مجموعته في عصر بني حماد في الجزائر (٣٩٨/٥٠٠ هـ) ، وبين خراسان في تونس^(٥) حيث اختفت من نهايات الحروف المطالمة تلك الوريقات الزخرفية التي كانت تحلها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البساطة لتتجهى النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التقيد حداً يصعب معه قراءتها ؛ وفي القرنين السادس والسابع الهجريين ، دلت الحروف على الإستدارة بتأثير الشرق الإسلامي منذ العصر السلجوقي ، وتبدت هذه الظاهرة واضحة في شواهد القيروان^(٦) .

وهوذا الفصل الذي يعتقد من الخلافة الأموية في قرطبة (القرن الرابع الهجري — العاشر لليلاي) ، يرض علينا نماذج من

G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I, II. (١)

Manuel, T. I, p. 165. (٢)

G. Marçais, *Manuel*, T. I, p. 165/8/7. (٣)

Marçais, *Manuel* I, p. 106, fig. 92. (٤)

Ibid, p. 169. (٥)

(٦) أنظر :

Van Berchem, *Inscriptions Arabes de Syrie*, 1897 Notes d'Archéologie, etc. à part de J. Asiatique.

كتابات قرطبة وطليلة ومدينة الزهراء^(١)، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة ، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليلة ، وأسف أن تكون قلة الآثار القائمة في مدينة زاهر ، سبباً في حرماننا من ثروة كتابية هائلة ، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القيروان في القرن التاسع الميلادي .

وبنفس الطريقة يتناول « مارسه » كتابات عصر بني تباد في إشبيلية (القرن الخامس الهجري) ، والراجلين في مراكن والجزائر (٥٤٨/٥٤١) والموحدين في الأندلس وشمال أفريقيا (٥٤١/٥٤٦) ، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً في الزخارف ، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاوجها وتحلها على أمرها ، وكانت مهمة الكتابة الكوفية تقتصر على النصوص الدينية ، وأخذت — كما حدث في مصر في العصر المملوكي — في الإزوال ، فأصبحت لا ترقى في واجهات المباني ولا تكتسب بها النقوش التأسيسية : كتب بها حول المحارب كما في جامع تلسان ، وقشت بها البارات الدعائية الموجهة في مواضع ثانوية مثل كلمات الله — أعوذ بالله — وفه^(٢) على نحو زخرفي فيه توريق وتخميل وتصيد (ترابط) يدخلها في نطاق الموضوعات الزخرفية ، ويقارن « مارسه » على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقيروان ذات النهايات الوردية (من القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ويسوق أمثلة من كتابات سرقطة القصيرة القوائم ، والتي تترايط قوائمها في أشكال هندسية بارعة تكاد تغطي على عصر الكتابة وتنتهي قوائمها بزخارف ورقية مثائلة — وهذه الكتابة تثبت في مهارة مقدرة رجل الفن العربي على الجمع بين الزخارف الخطية والهندسية والنباتية في تصميم واحد^(٣) .

وعلى النحو السابق يتكلم مارسه عن الزخارف الكتابية في عصر أعقاب الموحدين (من القرن الثالث عشر) إلى القرن الرابع عشر ، وم بنو الأحمر في غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد في تلسان وبنو مرين في فاس .

وقوله مارسه ما خلاصته أن رجال القنون المسلمين لم يستخدوا الكتابة ، ولا سيما الكتابة المستديرة ، بل الكثرة والإحادة اللتين تبدوان في كتابات هذا العصر في أفريقيا والأندلس على السواء ، فهي ، في كل من المكانين تغطي المساحات الواسعة من سطوح المباني ، وتكون الأشربة الكتابية ، قولها الآيات القرآنية والبارات الدعائية التي ترجى عادة إلى مؤسس البناء ، وقد بسبب شيع استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية فله جعلت منها كتابة تذكارية ، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة الحراب في جامع « سیدی ابی الحسن » في تلسان (٥٦٦) ، والصلابات التي تحل تيجان الأعمدة في « مدرسة الطارین » (٥٧٣) والكتابات الإهدائية التي على باب « خلا » (٥٨٣) والكتابات التي على الجس والحشب في مدرسة « أبی الصایة » (٥٧٢/٥٧٥) وهذه ، على وجه الحصر ، هي آخر الكتابات الكوفية التذكارية للفرقة من حكم أعقاب الموحدين في شمال أفريقيا والأندلس^(٤) .

Marçais Manuel, T. I, pp. 268-269.

(١) أنظر

Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405, fig. 233.

(٢) أنظر

Ibid, p. 407, fig. 235.

(٣)

Marçais Manuel, T. I, p. 631.

(٤)

Bel, Inscriptions de Fès, p. 371/8/79.

أما ماوك « الدجيني » (القرن الرابع عشر الميلادي) فقد استخدموا الكتابة الكوفية المصغرة في أغراضهم الفنية ، كتبوا بها العبارات الدعائية على بعض حوائط « الكزاز » أو القصر الذي كان أنشأه « بنو عباد » في إشبيلية على غرار قصر الحمراء في غرناطة ، ورومته وأعادته إلى حالته الأولى ماوك للدجيني ، ثم سجلوا فوق حوائطه خضوعهم لسلطانهم السعدي « دون بدور »^(١) — وفي استخدام الكتابات الكوفية وأساليب الفن الإسلامي وتفضيله بعد انتهاء حكم العرب المسلمين في الأندلس دليل واضح على مقدار تأثير العرب بفنون المسلمين .

وفي عصر « أدشرف السعديين » في مراکش (١٢٩٠/٩٥١ هـ) اقتصرتم مهمة الخط الكوفي على كتابة بعض العصوص القصيرة والمبارات الدينية^(٢) ، وأصبح الخط للمستدير ذوق المصير ، وأنزوى الخط الكوفي وساد الخط اللين بوجه عام .

مجهود ليفي بروفنسال :

« أما ليفي بروفنسال » ، فيرى أن شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه بالكتابات المؤرخة التي ما تزال في مواضعها الأولى^(٣) ، وفي نظره أن الكتابات المؤرخة الثابتة في أماكنها خير ما يعين على الدراسة للنظمية المنتجة في علم الكتابات ، وينتقل بعد ذلك إلى موضوع كتابه الذي جمع فيه الكتابات الأيبانية المعروفة وغالبها شواهد قبور من جهات مختلفة في أسبانيا العربية ، كقرطبة وأشبيلية وبطليوس وماردة وطليطلة وأبله وطركونة وألبيرة والقنت والرية وجيان وقرطبة وغيرها .

وهو يتناول في المقدمة بعض الكتابات الأندلسية بالتحليل الأبجدي ككتابات قرطبة (من القرن الثالث والقرن الرابع والقرن الخامس للهجرة)^(٤) ويعرض نموذجاً وامثالاً لكتابات أشبيلية في القرن الخامس الهجري^(٥) ونموذجاً آخر من كتابات « طليطلة » المزخرفة من القرن ذاته^(٦) ، ثم يحلل بعض كتابات طليطلة للمؤرخة ٤٣٢ هـ « وألمرية » للمؤرخة ٥٢٧ هـ^(٧) ، ثم يعرض نموذجاً من كتابات « غرناطة » اللينة المؤرخة ٧٤٩ هـ للكتوبة على أرضية من الخزاف النباتية .

كتب ليفي بروفنسال في مقدمة كتابه شيئاً عن عادة اتخاذ الشواهد لتسجيل الوفاة في غرب العالم الإسلامي ، تلك الشواهد التي عرفت في شمال أفريقية باسم « القابريات » ، وفي الأندلس باسم « التارخ »^(٨) ، ثم تعرض لطريقة رسم

H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31.
Marçais, *Manuel T. II*, p. 656 fig. 367.

(١) « عز لولا الفخائل دون بدور » .
(٢) مدرسة « الشراطين » في فاس (لاحظ شكر الكافي « الملك لله » بالخط الكوفي في أعمال القيد) .
Marçais, *Manuel T. II*, pp. 427, 765.

(٣) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes Texte et Planchés (LEYDE ... PARIS MCMXXXI)* 1931, *Introduction*.

Lévi-Provençal, I.A.B., *Intx.* p. 30 figs. 1, 2, 3.

Ibid, p. 31, figs. 4, 5.

Ibid, p. 33, Figs. 7-8.

Ibid, p. 24-25.

(٤) أي التارخ المؤرخة

الكلمات منذ كانت الفخارية طريقة تختلج عن طريقة للشارقة بعض الشيء في رسم الكلمات^(١).

وصف بروفنسال الحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة بقدر ما سمح به المقام في مقدمة كتابه ، وهو في مواضع منها يحيل القارئ إلى ما كتبه مارسيه وفلورى ، ولا يفوته أن يشير إلى وجود شبه بين كتابات الأندلس في القرن الرابع الهجرى وكتابات القيروان في عصر الأغالة (القرن الثالث الهجرى) ، ويذكر سبق العالم الإسلامى الشرقى إلى زخرفة الكتابة بالأوراق النباتية ، وشيوع الكتابة الشنترية في الأندلس في عصر بنى نصر (القرن الثامن الهجرى).

مهور جاده دافيد قيل :

أما «جان دافيد قيل» الذى اضطلع بالجزء الخاص «بالأخشاب ذات الكتابات» من الدليل العام لدار الآثار العربية^(٢)، فانه تناول الكتابات الكوفية بشئ من الوصف للوزن في مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثر الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف «السامرية» من حيث اعتمادها على الخشب بطريقة «القطع المائل» slanting cut ، وهو يستند في ذلك عما يقوله «فلورى» عن تأثر زخارف الجص في دير السريان بأسلوب سامرا ، وهى ماصرة للزخارف الطولونية^(٣) ، وعما يقرره «هرزفيلد» من تأثر الفن الطولونى بالفن السامرى فيما كتب عن سامرا^(٤) ، وهو وصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب باللفظ النسبى ، وبالقص ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والقل ، ويستند يافوز الكتابية الذى يوجد في أسفل السقف بالجامع الطولونى ، ويستره نموذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى «جان دافيد قيل» ، أن هذا الأسلوب السطوت في الكتابة أخفى في مصر بانتشاء أليم أحمد بن طولون^(٥).

ثم وصف كتابات العصر التالى ، عصر الأختيدين والفاطمين ، بأنه كان في مجموعة عصر تجويد ارتقت فيه الزخارف الخطية التى كانت قد أخذت في الظهور قيل العصر الطولونى — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع الهجرى (المأثر الميلادى) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التى بلغت كمالها في مصر في القرن السادس الهجرى — الثانى عشر الميلادى^(٦).

* * *

أما حسن الموارى فكان قد بدأ في مجال الكتابات جهداً مشكوراً ، فنشر بحثين تحليلين عن شاهدين من شواهد

Levi-Provençal, (La Langue des Inscriptions), pp. 26-27.

(١)

J. David Weill, Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies, jusqu'à l'Epoque mameluke.

(٢)

Ibid, p. VII Introduction.

(٣)

Ibid, pp. VII & VIII.

(٤)

(٥) راجع ما كتبه من العصر الطولونى «تطور الكتابة في القرن الثالث الهجرى» .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتشفت في مصر منذ القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) وأن القرنين الماضى والعاشر الميلاديين (الرايع والخامس الهجريين) شهدا أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثانى عشر الميلادى الذى يتبع إليه «جان دافيد قيل» فهو في مصر نهاية الدولة الفاطمية ، وبعبارة أخرى نهاية الزخارف الكتابية ، حيث ساد بعد ذلك النمط النسخى الخالى من الزخارف

القبور هما أقدم شاهدين معروفين من العصر الإسلامي في مصر^(١)، نشر الأول في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية للآسية، بعنوان « أقدم أثر إسلامي معروف » مؤرخ ٣١ هـ (٦٥٢ م) من خلافة عثمان، والثاني في عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة^(٢) بعنوان « ثاني أثر إسلامي معروف » مؤرخ ٧١ هـ (٦٩١ م) من خلافة عبد الملك ابن مروان. درس في البحث الأول منهما علاقة هذا الشاهد البكر بالكتابات العربية الجاهلية، وعنده أن نقش الفسفرة (٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجر) راجع نقش حجرى معروف، ثم استخلص منه أبجدية خاصة.

وهو في البحث الثاني يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ، ويطلنا على ما في هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر.

ويشير يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية في مصر بعد رقتها الطويلة، وهو موجود من الطراز الأول، وله في هذا الخط آراء ضمنها بحثانين باسم « الخط الكوفي »^(٣)، وعلى يديه تميلنا حذق قراءة النصوص الكوفية.

(١) The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman, J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930).

(٢) The Second Oldest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abd el-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932).

(٣) نشرتهما مطبعة حجازى القاهرة عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١.

الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية

* تقسيم الكوفي تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى :
كوفي لمبسط ، وكوفي مورق ، وكوفي ذي أرضية نباتية ،
وكوفي مضفر ، وكوفي ذي إطار ، وكوفي هندسي الأشكال .

الخطوط التي صدرت عن الكوفة :

* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف
إلى :

(١) خط التحرير الخفيف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفي الصاحف (ب) الكوفي التذكاري .

التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية

اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيماً تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

١ — الكوفي البسيط : وهو النوع الذى لا يسلقه التوريق أو التخميل أو التضييق ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى ، وبقي الأسلوب المفضل فى غرب العالم الإسلامى حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثله على ما مر كتابة قبة الصخرة فى القدس وكتابة مقياس النيل فى القاهرة وكتابة الجامع الطولونى ، وغالبية الكتابات التى ترى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى .

٢ — الكوفي اللوزى : وهو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبثق من حروفه القامعة وحروفه المستقيمة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه فى صورتها الأولى فى مصر قبل أن يتقدم القرن الثانى الهجرى ، وبلغت فى مصر درجة تمت على الاعتقاد بأنها صادقت فيها مكاناً مناسباً لتوها واكتمالها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجرى . ويطلب أن تكون زخرفة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامى وغربه ، حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً فى زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة موروقة شرق العالم الإسلامى كتابة فى المسجد الجامع فى نابين فى فارس مؤرخة ٢٨٨ هـ ، ويستبر التوريق القاطعى غاية ما بلغت هذه الظاهرة فى مصر من النمو والتطور والازدهار .

ومن أشهر الأثرىز للورقة ما يوجد فى القصور فى الجامع الحاكى من نهاية القرن الرابع الهجرى . والأثرىز الموجودة فى آمد شمال العراق .

٣ — الكوفى ذى الأرضية النباتية : (الكوفى المحمل) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، وأشهر أمثله فى إيران وفى غزنه وفى مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأثرىز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك .

٤ — الكوفى الضفر (المقعد أو الترابط)^(١) : وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تنميتها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر كلمات متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير ، وأقدم الأمثلة للعروة من هذا النوع هى من أوائل القرن الخامس الهجرى ، عرفه شرق العالم الإسلامى وغربه فى وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة فى فارس فى قلعة رادكان (٤١١ هـ) وفى تونس فى المسجد الجامع بالقبروان (فى المصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ) ، ومن أشهر أمثله وأكثرها

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلورى » .

تفيداً في إيران كتابة في ضريح « بير - ي - ع - ع - دار » من القرن الخامس ٤١٨ هـ ، ومن أشهر أمثاله في مصر الأشرطة الكتابية المنقوشة في ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ، بالغة درجة قصوى من التعقيد ، وهي معاصرة لحكم الظاهر بيبرس المائوكي (٦٥٨/٦٦٦ هـ) ، والكتابة المنقوشة في الرخام في مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة .

وللدسة العراقية من أكثر الدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثاله هناك كتابات جامع تازة للصفرة ، وجامع « سيدى أبي الحسن » في تلسان ٦٩٦ هـ ، وكتابات « باب شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ ، وكتابات مدرسة أبي النانية ٧٥٢/٧٥٦ هـ ، ومنه كتابات « الكواز » في إشبيلية باسم سلطان الدجيني « دون يدرو » ، من القرن الرابع عشر الميلادي - الثامن الهجري .

٥ - الكوفي الهندسي الأشكال : ويتنازع بينه أنواع الحطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا ، أسامه هندسي بحت ، ولا تزال نشأته غامضة ، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس وللروفة « بالخرابف »^(١) هي التي أوحى به ، وهو شائع في مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثاله في مصر في مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣/٦٨٤ هـ) ومسجد زين الدين يوسف (٦٩٣ هـ) وتربة أم السلطان للرفوفة بتربة الوالدة صاحبة القبتين السلطانيتين بقرافة السيوطي من أواخر القرن السابع الهجري ، وكتابة في مسجد البرديني بالقاهرة (١٠٢٥ هـ) ، وكثير استخدامه في العصر التركي الأخير ، وتوجد منه أمثلة في مساجد فوه ورشيد الآرية .

ومن سلات هذا النوع الكتابات الهندسية للثلاثة أو السدسة أو الثمينة أو الستديرة ، والدوع في مجموعه زخرفي بحت ، وإنما تصنوت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام ساقفة الذكر أعداد مؤرخو الفنون الإسلامية تضم الحط الكوفي ، وهو التقسيم التقليدي الذي جرى عليه حتى الآن ، اضطروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولهم كل العذر في ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[انظر مجموعة أشكال ١]

ونحن نريد أن نخالف فلوري ومن نحا نحوه من مؤرخي الفنون الإسلامية في تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع التي مر ذكرها ، ونرى من الأفضل تقسيم الكتابة التي صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فنحن قسم الكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

١ - خط التحرير الخفيف ، أو خط « الديونة » والتدوين .

٢ - الخط الثقيل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكاري .

٣ - خط الصانح .

(١) ويتكون زخارف « الخرابف » من وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع رأسية وأفقية بحيث تتلفأ من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .

وَأَكْفَرْنَاكُمْ بِالنَّجْمِ فَاحْكُمُوا بَيْنَنَا
وَبَيْنَهُمْ وَبَيْنَهُمْ وَبَيْنَهُمْ وَبَيْنَهُمْ

شكل ١ - (أ) كوفي بسيط على أرضية غير مزخرفة : الشريط الكتابي الدائر بأشرف
السقف بالجانب الطولي ، من القرن الثالث الهجري .



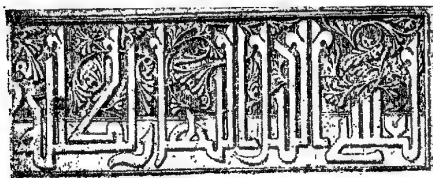
شكل ١ - (ب) كوفي مورق تثبت فيه الأوراق النباتية من صلب الحروف ، مقصورة
حامم الحاكم بأمر الله ، القاهرة ، القرن الرابع الهجري .



شكل ١ - (ج) كوفي يرتكز على أرضية نباتية مكون من فروع نباتية لا تتصل بالحروف
إبراهيم ، القرن الرابع الهجري - - المائس البيلادي .



شكل ١ - (د) كوفى ذو أوعية نباتية ، تستأثر فيه الحروف بالجزء الأسفل من الكتابة وتغفل الزخارف كل فراغ يتعاقب مع ذلك - - - - - نسيج إبرانى من القرن الثالث الهجرى



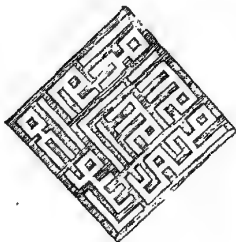
شكل ٢ - (هـ) شريط كتابى بلحم الكوفى ، يرى حول الحروف ق جامع تلسان الكبير ، تستأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأقويز وتغطى الزخارف النباتية فراغ الجزء العلوى - - - - - من القرن الرابع الهجرى ، نقل من « مارسية »



شكل ٣ - (و) كوفى مقفر عالم التعقيد من خروخ يرمى - علفار ، إبرانى القرن الخامس الهجرى ، المادى من اللادى



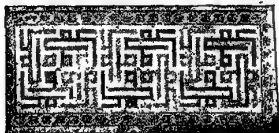
شكل ١ - (ز) الكوفي ذو الإطار - كتابات باب «حلا» الإمدانية ٧٣٩ هـ حيث
ترابط قوائم الحروف لتكون إطاراً زخرفياً



شكل ١ - (ط) كوفي مربع حاتم الاستخدام
في تحلية اللباني الطولية
والصفهاء الرنانية في إيران
- عرف في مصر في
الصر الملوك



شكل ١ - (ح) كوفي مربع شاتم الاستخدام
في تحلية اللباني الطولية
والصفهاء الرنانية ، عرف
في مصر في الصر الملوك .



شكل ١ - (د) كوفي مربع داخل مستطيل
عرف في مصر في الصر
الملوك ، من نوع الصفهاء
الرنانة



شكل ١ - (ي) كوفي مربع داخل دائرة ،
عرف في مصر في الصر
الملوك

الفصل الخامس

خط التحرير المخفف

* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقاً من الكوفي الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم في الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

* كتب به على البردي أول الأمر — استخدم للمسفع في الأوراق — خدم الحركة العلمية في الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

* جروهمان يحلى غوامض هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردي — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسي والاجتماعي لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابي .

خط التحرير المخفف

يمكن أن نرجع أقدم الكتابات العربية الإسلامية إلى أصلين اثنين هما الدور والتريع^(١) ، رأياهما يظهران جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري (الساج لليلادي) ، وما من شك في أنها أقدم وجوداً من الإسلام ، وأنها يرجعان إلى أصول جاهلية نفعها في النقوش البتية التي عثر عليها شمالي الحجاز وجنوبي دمشق^(٢).

وقد ثبت من مقارنة كتابات القرن الساج لليلادي (الأول الهجري) بالكتابات البتية لتطورة فيما بين القرنين الثالث والسادس لليلاديين أن الدور والتريع ظاهرتان متلازمتان وأصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية في جاهليتها وإسلامها .

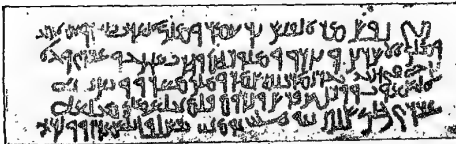
ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نذهب مع الناهدين الذين يقولون بأن خط التحرير المخفف (العين) متطور عن الخط الثقيل للربيع ، ولا نستطيع أن نؤمن بالنظرية التي تقول بأن خط النسخ (العين) تولد عن الخط الكوفي « الربيع » وأن واضح خط النسخ هو « ابن مقالة » وزير الخليفة العباسي « المقتدر » المتوفى سنة ٣٣٤ هـ .

(١) ويسميان أحياناً « الدور والبط » .

(٢) انظر النقوش البتية الآتية لدى كيف يظهر الدور والتريع معاً في النقوش العربية الجاهلية .



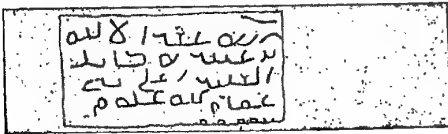
شتم نيمى عثر عليه في « أم الجال » من القرن الثالث الميلادي
تقلب عليه مسحة الزبيح



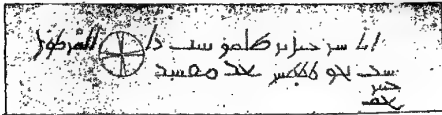
شتم « المارة » البتية التي يرجع إلى سنة ٣٢٨ ميلادية ، وحروفه جمع بين الترييح والدور

ولقد عثرنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ في مجموعة الأرشيدوق ويز^(١) بالخط اللين ، هذه الوثيقة نطع بشيوع الخط اللين وتداوله منذ ٢٢ هـ ، وهي أقدم وثيقة بردية معروفة ؛ وهكذا يقوم الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته في الكوفة التي أسست بين عامي ١٨ ، ١٩ هـ ، بل لقد نستطيع أن نجزم بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم في تأدية الأغراض اليومية ، لأنه يؤدي الفرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفي مجموعة « مورتر » وثيقة هامة تؤيد ما نذهب إليه^(٢) بأنها الكاتب بالخط اليابس ، وقد تجلت في سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه ما لبث أن أسرع فأنصدمت الرسالة التي كانت باذية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها ، فمال سطره ، ولم يمد ما بينها متساوياً ، واستدارت الحروف ولانت ، واستعمال الجفاف الذي كان يميزها إلى تدوير ، ودل ذلك على أن الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديراً بطبعه ، لأن تأدية الأغراض اليومية لا تتفق مع الإبطاء ، ولعل اجتناع هذين الخطين معاً في وثيقة واحدة يؤيد وجودهما جنباً إلى جنب في زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفي المربع اليابس كان يستخدم حين يتوفر الوقت لدى الكاتب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذي كان يستخدم في تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك الأغراض المألوفة ، شكل (٢) بردية هشام للورقة ٩١ هـ .



قش آخر عثر عليه في « أم الجبال » يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، عجم بين التبريد والتدوير



قش يُعَمَلُ باسم « شرحبيل بن ظالم » عثر عليه في حران ، مؤرخ ٦٨ هـ ميلادية وحروفه جرم بين التدوير والتبريد ، وشبهها كثير بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جرومان ، مجموعة الأرشيدوق ويز « البردية — الجزء الثاني ص ٢٢
Eubers Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.

وعنه الوثيقة مرقومة بالكتيب الإغريقية والعربية وهي لإرسال باسسلام أغانام صادر من عامل لسرو بن الماس على أمانسة عام ٢٢ هـ

Moritz, Arabic Palaeography, p. 114.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various rhythmic values (e.g., minims, crotchets) and accidentals (sharps, flats).

لوحه [١] أبعادية للخط البين و خط التفرع مختلف مساحه من مجموعه الأرشيدوف لير البرديه

(١) الألف في بعض أشكالها وأوضاعها في هذا المقطع، منفصلة ومتحدة (٢) الياء، وأوضاعها في حالات الأجناس، والفرقة والأجناس (٣) الميم وأوضاعها، والياء في حالات الأجناس والفرقة (٤) الفاء، وفيها النكاد في حالات الأجناس (٥) الزاي، وفيها الزواي في حالات الأفراد والإصناف (٦) السين، وفيها السين في حالات الأجناس والفرقة والأجناس (٧) المعاد، وفيها المعاد (٨) الشكاف (٩) العين، وفيها العين (١٠) اللام، وفيها اللام في حالات الأجناس والفرقة والأجناس (١١) الحرف الأيمن، فالف مفردة (١٢) الشكاف في حالات الأفراد والفرقة (١٣) اللام في حالات الأفراد والفرقة والأجناس (١٤) اللام في حالات الأجناس (١٥) اللام في حالات الأجناس والفرقة والأجناس (١٦) الزاي في حالات الأجناس (١٧) اللام ألف (١٨) الياء في حالات الفرقة والأجناس.

ولمنا نستطيع هذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، ولقد أومحنا أنهما منذ الحفلات الأولى من القرن الأول الهجرى كان يماصر بعضهما بعضاً ، وأنها يرجعان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادى هو الوثيقة سالفة الذكر التى أمدتنا بها مجموعة مورز — ولا ندع هذا المجال حق توثيق ذلك بدليل تاريخى يقدمه لنا « القلقشندى » فى صبح الأعشى على لسان الشاطبى صاحب الأبحاث الجلية فى شرح العقيلة (المتوفى ٥٩٠ - ١١٩٤ م) الذى يرجع الخط الكوفى إلى أصليين : هما التوير والبسط^(١) ، ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »^(٢) .

وساحب الأبحاث الجلية هذا مؤلف عاش قبل القلقشندى وعنه أخذ الأخير تسميته للخط الكوفى (أى الخط الذى عرفته الكوفة) إلى هذين النوعين ، ومن هذا تهم أن الخط الكوفى كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجلية مؤلحه إلى توير وبسط ، فهذا الخط للتوير (المستدير) الذى أمسيناه خط التحرير الخفيف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط للبسط ذى الزوايا المرووف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أجدية لهذا النوع من مجموعة البردى المنسوبة إلى الأرشيدوق ريز ، تثبتنا هنا للاستقامة بها على إمكان قراءة الأوراق البردية (اللاوحة رقم ١) .

وقد يكون هذا القدر من الدليل كافياً للقضاء على النظرية القديمة التى ظلت تقول إن الخط اللين (المستدير) سلافة من الخط الكوفى اليابس (ذى الزوايا) ، وبما لا شك فيه أن هذا الخط الخفيف (اللين) هو الأصل فى الكتابة السديرة التى انتهت إلينا باسم الخط النسخى .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذى عرفته الكوفة بخط النسخ^(٣) بمعنى خط القل ، وتلك تسمية لا بأس بها لهذا النوع الذى كانت تتأذى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذى لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخى الفنون أن الكوفى ذا الزوايا نوع محرف عن الخط الكوفى المستدير^(٤) ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذى الزوايا . وهو ما لا نرى أن نوافق عليه ، لأن عمدة من الدلائل ما يؤيد وحدهما متجاورين متماصرين فى مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالجمع والترتيب والقراءة الأستاذ « جروهان » الذى عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق ريز البردية^(٥) ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية العربية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

(١) المورز : هو اللين (أو المستدير) وهو ما تكون عرفاته ومماها بخمسة - حطة إلى أسفل ، كالنبت والرفاع ونحوهما ، والبسط المبرمه باليابس هو ما لا أنصاف ولا انعطاف فيه .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نضحت الكتاب نسخاً من يده يقع — نقله المصباح النير « مادة نسخ » .

(٤) Pope, S.P.A., p. 1717.

Corpus Papyrorum Raineri, Serie Arabica (Vindobonae, 1923).

(٥)

(٥)

دراسته لأوراق البردي العربية على كثير من غوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام ٢٢ هـ حتى العصر الفاطمي^(١) وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيماً الأثر في جلاء بعض نواحي التاريخ المصري الإسلامي^(٢)، حيث أطلعت اللورخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحياة الاقتصادية والعيشية والمهنية والإدارية في العصور الإسلامية الأولى، ولا شك في أن تلك المجموعات البردية التي يسر الأستاذ جروهمان قراءتها، أصبحت الآن بفضل ترتيبها ومجلتها تصورها مصدراً من أعظم المصادر في تاريخ مصر الإسلامية؛ وقد كان اكتشافها عاباً عليها من الخطوط اللينة داحضاً للنظرية القبيحة التي طاشت واعتنقها الكثيرون حتى وقت متأخر، والتي تقول إن ابن مقلة^(٣) هو مخترع خط النسخ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه^(٤).



غلت الكتابات البردية في مصر تدون باللغتين العربية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨ م استعمال اليونانية في التدوين — ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً، واقتصر كتاب الدواوين على كتابة النص العربي وحده، والفضل في ذلك راجع إلى الرغبة في تخريب الدواوين، تلك الرغبة التي انتهت بالكتابات الرسمية إلى لغة واحدة هي العربية — ولم يلبث النص العربي أن تدرج من الاختصار الذي كان يكتب به عادة إلى التطويل اللوحي بالعرض.

يؤكد الكتابات التي من هذا النوع تكتب على درج البردي^(٥) أو الرق أو الجلد، حتى دونت على الورق في المصيرين السياسي والبلوحي، وتحتوي مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العربية واليونانية (bilingual)، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغير ذلك .. أما مجموعة مورز فتحوى عدداً لا بأس به من الخطابات والعمود والمخالصات إلى جانب كثير من أوراق الصاحف من عهود مختلفة وبعض القروش الخاطئة.

وقراءة الكتابات العربية على البردي عسيرة، وكثيراً ما تكون الكلمات عسرة لتأويلات في اللحن بسبب عسر قراءتها — فلا يكون القارىء متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيها مضى «دقاقاً» أو «زقناً» لتشابه الدال والزاي في هذا الخط^(٦)، فإذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبتت بالكاف، وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهما حرفان يسهل الخلط بينهما في هذا الخط.

هذا ومحدث أن تكتب يد ثنية «دالا» في بداية كلمة، فيظنها القارىء (واواً) ولا يظن إليها — انظر الورقة [١]، والورقة [١] — ١.

- (١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*, I.
- (٢) محاضرة للاستاذ جروهمان بالجمعية الجغرافية الملكية في أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردي العربية.
- (٣) راجع مايقوله في هذا الشأن البارون ده سايين De Saine في كتاب: *Rise of the North Arabic Script*, p. 34.
- (٤) الدرج: لاف السكال، والطولوطر قطع من الورق يساوى ١: ٦ من الدرج — انظر المقادير التي يكتب بها في القرائيس (الأوراق) ل كتاب الصولي «أدب الكتاب» ص ١٤٨.
- (٥) عاضرات جروهمان في الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردي العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة الثانية ص ٤.
- (٦) عاضرات جروهمان عن أوراق البردي العربية ص ٦.

ويكون الأمر أشد عسراً في حالة أسماء الأعلام لخلو هذا الحظ من النقط ، وقد استطاع جروهمان ، بفضل ما أتبع له من وفرة للمادة وكثرة للقارئات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية في العصر الإسلامي ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابي على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريخية أولها بمقتائق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثاني بوثائق خطية قيمة غاية القيمة عن كتابة التدوين

الفصل الثامن

خطوط المصاحف

• أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط اللدني — شيوع تدوين القرآن في القرن الأول الهجري .

• المائل والمشق والمحقق .

• صفة هذه الخطوط .

• أقدم كتاب الخط الثميل في العصرين الأموي والعباسي .

• اختراع الأقلام في العصر العباسي وبقاء الخط الكوفي الثميل الخط المفضل في تدوين القرآن .

• تنقيح الورق وتزييف الخطوط .

• للمرابطة يتكثرون خطاً يخالف خطوط المشارة .

• سقوط الخط الكوفي من عداد خطوط المصاحف وشيوع كتابة المصاحف بالخط اللين .

خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، حين ظهر الهاشميون اختصت للمصاحف هذه الخطوط »^(١) .

ويذكر صاحب الفهرست^(٢) من خطوط المصاحف للكي وللذئ بأنواعه (التثم والثلاث والدور) والكوفي والبصري ولشق والتجاويد^(٣) والسلاطيني والصنوعي^(٤) والمائل والرافض والأصفهاني والنجي والقيرومي^(٥) .

بما تقدم نعلم أن الناس ظاولوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وبعده اخترت الأقاليم ، وخصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التي يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس في استطاعتنا أن ننسبها إلى أزمانها لأننا لم نشرها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا غاذج قليلة من الخط للمائل وخط المشق .

ونحن نرجح أن يكون أنتم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط للكي والخط اللذي ، ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك قبة الأقاليم التي اخترت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما ذهب إليه نولدكه^(٦) من أن مصنف عثمان كان بالخط للكي ، وكان مصحف ابن مسعود وأبي موسى بن قيس بالخط الكوفي ، وأولها كان بالكوفة قاصياً وأميناً ليث المال وثانيها كان كما للبصرة ثم للكوفة بعد عام ١٧ هـ .

ويظن أن الخط المصحفي « المائل » تطور للخط للكي لأنه يشبهه من حيث نزعه إلى استقاء حروفه واضمحاعها ، ويرجعون أنه استعمل في القرن الثاني الهجري في إثر الخط للكي ، ويطلقون على قلعه بخلافه من القط وحركات الإعراب ، شكل (٣) — لوحة [٧]

أما خط « المشق » المصحفي^(٧) فأهم صفاته للط والد ، ويرجعون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

(١) الفهرست ص ٨ سطرا ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست ص ٦ سطرا ٧/٨ (خطوط المصاحف) .

(٣) خط التجاويد أو التجويد — خط جميل مقووط ، أنظر : موسوعة الفن الإيراني ج ٢ ص ١٧١٧ .

(٤) الخط للصنوع كما يؤخذ من لفظة خط بلدي في الكتاب هماري ما يستلزم من حسن الصنعة .

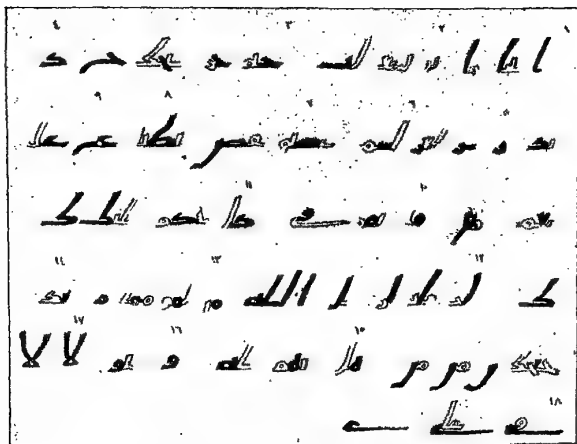
(٥) القيرومي — قيل هو خط النجم ، وقيل لأنه ابتكر في القرن العاشر الميلادي ، وهو الأصل في خطوط النجم جميعاً ومنه البامري والدور — أنظر الموسوعة سالفة الذكر المجلد الثاني ص ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلاطيني والرافض فلا نعلم شيئاً من وصفها ، ويرجح أن يكون الخط الجلي نوعاً من خط الثلاث كعبت به المصاحف في العصر المملوكي — أما الأصفهاني فهو فارسي كما يظهر من لفظة .

(٦) نولدكه : تاريخ القرآن .

(٧) مشق في القاموس بمعنى أسرع — يقال مشق في المكتبته عشت مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشق في اللغة عمل الكسبي . بسرعة ، مشتق الإبل السكلا إذا أكلت منه بسرعة — الأصول أدب الكتاب ص ١٢٣ .

ارتفاع أصابعه ، وضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، وسأب عليه إفراط في الاستمداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وجعلها التي ، وينسبون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط الشق »^(١) ، وإن صح ذلك استطعنا أن نضع هذا النوع من الخط في زمن واحد مع أقدم خطوط الصحاح وهما الخطان السكبي والذقي ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع في كتابته ، فإننا نجد منه أسئلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) - لوحة [٣] .

على أن ما في هذا الخط من التخطيط والدقة أدى برغم استعجانه خرفتين ، أحدهما إمكان إحداث التساوي بين أطوال السطور ، وثانيهما اتخاذ هذا التخطيط وسيلة من وسائل التجميل في الخطوط السكفية عامة والفاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التخطيط والاستمداد ، وزادت الرغبة في تجميل هذا الخط للمطوف في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذت كتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما عطف من الحروف وما لا عطف^(٢) ، ومن تلك القواعد « التوازن » الذي يجب أن يراعى



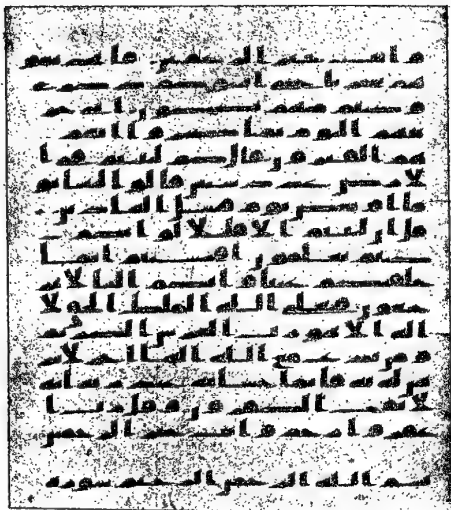
لوحة [٣] أمجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط السكفي « المائل » - مجموعة « مورتر »

(١) الصولي : أدب الكتاب ص ١٢٤ .

(٢) ابن درستويه - كتاب الكتاب - ص ٦٩ و ٧٤ .

في تسم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاعتماد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستعداد كالـ كاف واللام والوسطين .

ومن المرح أن يكون الخط الذي شاع استعماله لكتابة المصاحف هو الحقق^(١) الذي نستطيع أن نستخلص من وصف القاضدي له أنه خط «يسوط»^(٢) ينتمي إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأة بالعراق . كان من الضروري أن يأخذ من صفات الخط اليابس الذي الكثير ، وكان من الطبيعي كذلك أن تكون له سلاتان ، إحداها بها مسحة من



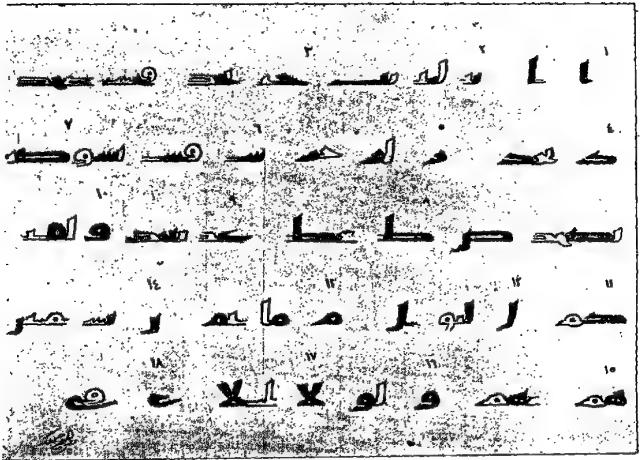
شكل (٤) كزول المصاحف المعروف باسم «الشيخ» عن «تأيا أبيت» القرآن ٣/٢ هـ .

(١) الحقق — في الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذي تحت حروفه ويبدأ فيها التناسب ، وكان استعماله عادة في الأمور الجسدية ، وهو بهذا المعنى عكس الخط «الطائغ» الخارج الذي كان يستعمل في الأمور التي يحتاج إتمامها إلى إسرار .
(٢) القاضدي : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١٥ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

الترجيع أكتبها نخامة مناسبة لتدوين القرآن^(١) شكل (هـ) - لوحة [٤] . والأخرى أخف وأكثر تدويراً استخدمت في الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهي ما عرف بالمحقق الوراق^(٢) .

وكثير استخدام الخط المحقق عامة في عصر للأدوين حين كثر الوراقون^(٣) الذين استخدموه في نسخ القرآن ، وبرجع أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن الجواب الذي ينسبون إليه خطأ أنه اخترعه .

وفي هذا الخط قرمطة واضحة بين كلاً من مسطوره ، وإجادة ظاهرة في رسم الحروف وتناسب ملحوظ في أبعادها .



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي المسمى « اللقي » من القرن الثاني أو الثالث الهجري

(١) السلسلة الأولى من المحقق كما يفهمه القائلين ، والثانية من المحقق في نظر الأصول ، على أنه يذكر أن « المحقق » خط دقيق تظهر فيه الصنعة وعكسه « المطلق » أو « الخارج الذي يستعمله العامة .

(٢) وهو الخط الذي استخدمه الوراقون في النسخ عتقاً جازياً على أصول حمزة وثابتة ، وليس عادياً دارجاً .

(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاماً - إن خلدون الجزء الأول من المقدمة س ٢٠٥ وما بعدها .

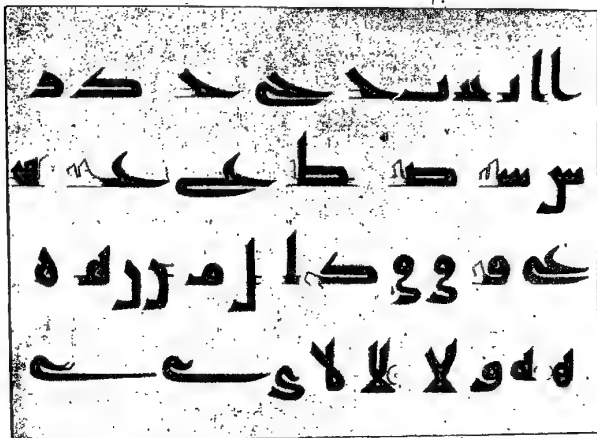
وقد استطعنا أن نستخلص لخطوط المصاحف المحققة أعجوبة من مصحف وارد من جامع عمرو وم محفوظ بمرص دار الكتب المصرية بخط « أحمد بن الإسكاف » الوراق ، مرقوم (١١٣ مصاحف) ، مستعينين في الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذي استعمل أكثر من غيره في تدوين القرآن ، وهو النوع الذي كان يستسلفه الذوق الإسلامي العام لكتابة أي الذكر الحكيم — راجع اللاوحة [٤].



شكل (٥) كولي المصاحف المعروفة باسم « المحقق » من مجموعة « مورز »
 يدار الكتب المصرية بالناصرة ، من القرن الثاني الهجري .

هذا — وليس لدينا الآن مثبت صحيح دقيق « لخط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند التفليسي حين عرض لذكر « خشام البصري » الذي كان يكتب للمصاحف في عصر الرشيد ، والذي كان يتر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراعاً شقاً بالقلم »^(١) .

ولسنا نستطيع أن نتصور خطأ تكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإنما نستطيع أن ندرك أن خط خشام البصري كان على كل حال كبير الحجم غليظ العين ، على أننا نخطئ الخطأ كله إذا اعتدنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يعد أن يكون خشام هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثالا ترجع إليه ، فمن مضطرون والحالة هذه إلى اللجوء في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروي القلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوفي هو القلم الذي استعمل وحده لكتابة المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب التهرست أن أقلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض^(٢) .



لوحة [٤] أميضية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المصحف »
من مجموعة مورتر — دار الكتب بالقاهرة (القرن ٣/٢ هـ)

(١) ابن النديم — التهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كاتباً نسخوا القرآن بنير الخط الكوفي ، أحدهم غرس هو أبو عروء الأسفاني الذي عاش قبل ابن النديم بقليل .

غير أننا لم نشأ في الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلفة يمكن أن تؤديها ما نذهب إليه ، وكل ما استطنا أن نشر عليه من النماذج إنما هو لخط للثق والخط المحقق والخط المائل ، وهي خطوط فيها مسحة من التريخ ، وشبهها كبير بالحروف السريانية . ويذهب البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان « الشكل والنقط » يضبطون بهما القرآن ، لا بد أن يكونوا قد تأثروا في الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها ، فبدت على خط الصحاف مسحة من التريخ والتعطيط هي من ظواهر الخط السرياني .

وأقدم كتاب الكتابات الثمينة والشم والأخبار لواليد بن عبد الملك هر « سعد » الذي كان يكتب القرآن ، وهو الذي حلى حائط القبلة في مسجد النبي بالمدية بالخط الذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يجب بمخطبه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولولا ما كانت تتطلبه كتابة المصحف بأكمله مثل هذا الخط الثقيل من مساحة ، لا يجوز سعد مثل هذا المصحف^(١) .

ومن كتاب الصحاف المشهورين الذين يوصفون بحسن الخط « خالد بن أبي الهياج » و« مالك بن دينار الفارسي »^(٢) ويقولون أول من كتب بألم بن أمية « قطبة » وإليه يوزى استخراج الأقسام الأربعة ، الجليل والعلوم والثلث والثلاثين واشتقاق بعضها من بعض .

يقول صاحب التهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الضحاك بن عجلان الكاتب في أول خلافة بني العباس الذي زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الحلق . ثم كان بعده إسحق بن عمار الكاتب في خلافة للنصور وللهدى ، فزاد على الضحاك ، ثم عدة من تلامذته منهم يوسف الكاتب للقب « لقوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس في أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذي زاد على يوسف ، ومنهم شقير الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الرومي ، والشمزاني ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن مسعدة ، وأحمد بن أبي خالد ، وأحمد الكوفي كاتب للآمنون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، وعبد بن عبد الله للقب بالمدني ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمي الحراساني ، والبربري الحرري الذي كان يعلم القنصير ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصلية الوزونة التي لا يقوى عليها أحد^(٣) .

ومن كتاب الصحاف المشهورين خشم البصري الفارسي و« مهدي الكوفي » ، وكافا في أيام الرشيد ، يقول صاحب « التهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث انتهينا^(٤) .

أما « خشم » فكانت ألقابه — كما قدمنا — ذواغاً شقاً بالقلم^(٥) ، ومنهم كذلك « أبو حدي » ، وكان يكتب

(١) ابن النديم — التهرست ص ٦ .

(٢) التهرست ص ٦ .

(٣) ابن النديم — التهرست ص ٧ .

(٤) التهرست ص ٧ .

(٥) التهرست ص ٧ .

المصاحف لللطاف في أيام « البهيم » ، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم ، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيان ، واللسور وأبو حمزة وأبو الفرج ^(١) .

أما الوراقون الذين كتبوا للمصاحف بالخط الحقيق وخط الشق وما شاكل ذلك فمنهم أبو حسان ، وابن الحضرمي وابن زيد والقراني وابن أبي طامة وابن مجاهد وشراشير المصري وابن سير وابن حسن اللبح والحسن بن النسائي وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصماني وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن ، وقد رآهم جميعاً صاحب الفهرست ^(٢) .

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم ^(٣) حتى أول الدولة العباسية حين اختصت للمصاحف بهذه الخطوط ؛ وحين وجد خط يسمى « العراقي » وهو الحقيق الذي يسمى الوراق ، ولم يزل يريد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى التأمين فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك ، وظهر « الأحوال المحرر » من صنائع البرامكة الماروف بمعاي الخط وأشكاله تنكلم عن رسومه وقوانينه وجعله أنواعاً .

ولما رتب هذا الكتاب الأقسام جعل أولها « الأقسام الثقال » التي منها قلم « الطومار » وهو أصلها عنده ، وكان يكتب به في طومار شام ^(٤) بسبعة ، وربما كتب به قلم غليظ ، وكانت تكتب به الكتب إلى اللؤلؤ .

ومن أشهر من كتب إطلافاً عن الوزراء « أبو أحمد الباسي بن الحسن » و « أبو الحسن علي بن عيسى وأبو علي محمد ابن علي بن مقلة » ^(٥) (٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ) الذي وزر للقندر والظاهر والرازي ، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسبوا على منوال أبيهم مقلة الذي يقول ابن الدبر أنَّهُ رأى مصحفاً بخطه ^(٦) .

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الكتب المصرية أصله من جامع عمرو ، وهو مكتوب بالخط الكوفي على الرق ، خال من الشكل والنقط وأما السور وذكر عدد الآيات ، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف ^(٧) ، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الكوفي بقلم أبي سعيد الحسن البصري سنة ٧٧ هـ (٦٩٦ م) ، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبي الأسود الدؤلي ^(٨) .

(١) رأوا الفرج معاصراً لمصاحف الفهرست .

(٢) الفهرست ص ٧ - ابن خلدون في المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون) .

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذي كان مستخدماً في التحرير وكتابة المصاحف والكتابات على الأبحار ونواد الصلبة قبل العصر العباسي ، وقد استعمل إلى خط التحرير الخفيف ، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله ، والخط اليابس الثقيل « التذكري » .

(٤) الطومار ٦ : من الدرج يفتح الزاه - والدرج لللف السكامل ، والسطة جرد للخل .

(٥) يقول ابن خلكان ، الزيات ج ٣ ص ٢١/٢٦٦ ، ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس التلاعات إلى الوزير أبي علي محمد بن علي بن مقلة وأخيه عبد الله ، قال صاحب « إغاثة اللقي » : ولما طرقتا اختارهما ، وكتب في زمانها جماعة فلم يباريها ، وفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو علي بالدرج وكان السكامل في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومنازلها ثم أخذ عن ابن مقلة محمد بن السمين ، و « محمد بن أسد » وعنهما أشد الأستاذ أبو الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب ، وهو الذي أكل قواعد الخط وعمدا واختار غالب الأقسام التي أسسها ابن مقلة .

(٦) الفهرست - ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الكتب المصرية ، ولم ٥٠ مصاحف .

ولعل البصري الذي كتب هذا المصحف بالخط الكوفي كان أقدر على كتابته بخط البصرة، إن كان الخط البصري خط خاص حينذاك، ونحن لا يمكننا حين نرى بصرياً يكتب في وقت مبكر كهذا (٨٧٧ هـ) بخط الكوفة، إلا أن نعتقد أن القلة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك، لأنه — على الأغلب — كان أئبها وأجملها وأسهلها لكتابة المصحف الشريف.

ويستلفت القارئ أن المصاحف التي ينسبها «مورز» إلى القرن الأول والقرن الثاني والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط الكوفي^(١).

ولسا نريد أن نبالغ في الاعتقاد بأن الخط الكوفي كان الخط الوحيد الذي استعمل لكتابة المصاحف الأولى، ونحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية^(٢)، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً في كتابة المصاحف حتى تنوعت الأفلام وظهرت أنواع أخرى من «الأفلام الثقال» في العصر العباسي.. ولكن هذا الخط القديم^(٣) بقي الخط المفضل لكتابة القرآن.

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصاحف^(٤)، لأننا عثرنا على توقيعاتهم في ذيل ما كتبوا، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم، وصحب إلى جد الاستعانة أن نحصل على مصحف كوفي كامل، وكل ما يستطيع أصحاب المجموعات أن يفخروا به في هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد، أو من مصاحف مختلفة.

على أن هناك مصاحف موهوبة باسم «علي بن أبي طالب» أو هي منسوبة إليه يذكرها زاهر Harro. خلا عن موريه J. Morier، بعضها محفوظ في مشهد أردبيل، وبعضها في المتحف الوطني في طهران، وبعضها في مشهد النجف والبعض في المتحف البريطاني، والقسم الهندي في متحف سوث كنزنجتون، ونسبة هذه المصاحف إلى «علي» أمر مشكوك فيه كل الشك، ويطلب أن تكون هذه النسبة مدخولة على تلك المصاحف، ويقال — من قبيل ذلك — أن للملك العزيز الهوي (٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط علي بن أبي طالب^(٥).

وشاعت هذه المصاحف للدخول قرابة نهاية القرن التاسع لليلادي، كتبت بالخط الكوفي الثقيل إيماناً في ثرونها، وأُخليت عن عمد من النقطة والشكل إيماناً بالقدم^(٦).

ومن قبيل تزييف الكتابات القديمة «البراءة» التي زعم يهود بغداد أن النبي عليه السلام قد منحهم إياها وأعفاهم بها من دفع الجزية^(٧).

(١) انظر الفهرات ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ من مجموعة دار الكتب، والفهرات ١٩ و ٢٧ و ٣١ و ٣٢ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة أوت في مجموعة مورز، والفهرات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة.

(٢) رواية ابن التميمي في فهرست ص ٦ من خطوط المصاحف.

(٣) فهرست ص ٧ «تسمية الأفلام الموزونة».

(٤) فهرست ص ٧.

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2)

وفي تأكيد معنى التزوير والتقليد يذكر صاحب « الدرر الكائنة » عن علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى المدوى بالولود سنة ٧١٢ هـ ، أنه كان حسن الخط ، اشتهر بمتيق الورق والجبر وتلى القطع بخط الولي المجلى وابن البواب وغيرهما^(١) .

ومن قبل الحامى كاتفى العصر الحديث تقليد المجدد التركى عبد الله زهدى اتولى بصر (١٢٩٣ هـ) خط ابن مقلة الوزير الباسى .

وليس من المسير على الفنين فى صناعة الخط ومواءم الكتابة إدراك التزوير والتقليد فى الكتابة .

* * *

ومن أم الخطوط التى كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفى ، الخط القرشى ، والقصود بالخط للقرشى خطوط العالم الإسلامى الواقع غربى مصر (شمال أفريقيا والأندلس) ، وللقننون أن خطوط الغرب بأنواعها المختلفة سلالات من الخط اللين .

والخط فى هذا الجانب من العالم الإسلامى ممة م من حيث وظيفته إلى خط تذكارى عنى به بعض الناية ليشى — يرفقنا له ومارسية^(٢) ، وهو لا يختلف كثيرا عن الخطوط التذكارية فى الشرق الإسلامى ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكتاب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم للتأريخ نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفى البسيط فى أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط للقرشى سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية ، أما السلالة الدينية ففترعت منها سلالات محلية هى القيروانى والأندلسى والفارسى والسودانى .

وأخس ما استخدمت فيه تدوينه السلالة الدينية هو القرآن ، والخط الكوفى للقرشى فى المصاحف صفات واضحة تجعله أقرب إلى ثلث المصاحف ونسبها منه إلى الخط الكوفى للقرشى .

وصف « هوداس » هذا الخط للقرشى المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفى الباسى^(٣) ، لأن الغرب ظل طويلاً يعتبر هذا الخط « الخط العربى الأصيل » ، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الائتلاف تقل الاستقامة فى أحاسيسه ، يتميز بانخفاضات هى أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف ، لين فى مجموعه ، مفتوح البيوت فى خط المصاحف ، مطموسها فى الخطوط المارحة — مجموعة أشكال (٦) .

(١) ابن حنبل الد عالى — الدرر الكائنة فى أعيان الملة الثامنة ، ج ٣ من ١٢٨ .

(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne*, ٢٨ — ٣٦ و Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T.I pp. 165, 166, 167, 168 .

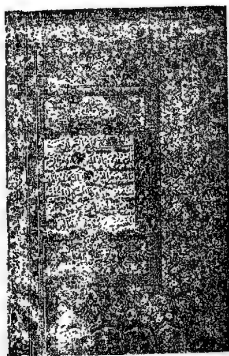
(٣) Hudus, *Essai sur l'écriture maghrabine*, pp. 51-113 .

— الأهم من الحروف القائمة : الألفات واللامات .

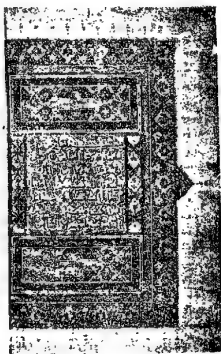
— والاختلاف مبهوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما فى التون التونسية .

ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله الثلث المملوكي في مصر والخط النسخي الأتابكي في شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسي والكوفي ، وزادت العناية بالتذهيب والتجليد وزخرفة فوائج الكتاب ورءوس السور^(١) - شكل (٧) و (٧) ١ .

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط الكوفي من عداد الخطوط للستعملة ، وأهملت دراسته بزيادة العناية بتجويد الخطوط الأخرى ، ولم تدرك نهضة الخط في تركيا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يكن له أحد من أمثال حمد الله مصطفي للمروفي بقية الخطاطين في آسيا الصغرى (٩٠٠ هـ / ١٤٩٤ م)^(٢) ولا تلميذه الحافظ عثمان الذي حفظ أسرار الصناعة الخطية عن أستاذه حمد الله (١٠٨٣ - ١١١٠ هـ) ، والذي أجاد الثلث والنسخ إلى درجة فائقة والذي يبرز فضل تشجيعه إلى الوزير الشافعي مصطفى كوبرلي زاده .



شكل (٧) ١ - مصحف بخط حداثة مصطفى التركي مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ المهود



شكل (٧) - مصحف بخط باقوت التتسي مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ

وقبض لهذا الخط أن يثبت من جديد في ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحمين الخطوط ، وكان يشتهر في مصر بمدينة جديداً لأبي ابن خلدون في رواج شأن الخط في مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامي .

(١) - تصحيح مجموعة مورتر - طبع دار الكتب بالقاهرة .

(٢) - لوحة ٩٧ من مجموعة مورتر .

الفصل السابع

الكوفي التذكاري

المقصود بالكوفي « التذكاري » — الأغراض التي
استخدم فيها — مدة شيوعه فيما بين القرنين الأول
والخامس الهجريين — شواهد القبور التي تكون صلب
هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قديمة ترتد إلى
المر الجاهلي — المشاركة والتأريخ يتخذونها للتسجيل
للوفيات — عناصر النص الشاهدي — ورقة الكتابات
التذكارية في مصر — التطور الذي أدرك هذا النوع من
الكتابات الكوفية في مصر .

الكوفي التذكارى

هذا النوع من الكتابات الكوفية قبل كبير الحجم ، تستدعي عادة مناسبة حسيمة ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجنا منه نوعاً قبل الآن هو خط المصاحف^(١) ، وهذا الخط التذكارى يشمل :

١ - النقوش الكبيرة على المعابر ، وهى آثار خطية أو أشرطة تحيط بالموطن المقدس ، أو رقاب القباب ، أو تندور حول المحاريب والشاهد وأبدان المآذن ، محفورة فى مواد صلبة أهمها الحجر والجص والذهب ، وغالبها آيات قرآنية وعبارات دعائية أو تأسيسية^(٢) .

٢ - النقوش التأسيسية التى تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديدِهِ ، وكلها عادة مقفولة فى الحجر أو الرخام^(٣) .

٣ - النقوش الشاهدية ، وهى نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد شروق المحصر ، وهى أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصواب من هذا البحث وأمنيتها عديدة تنوق المحصر — مجموعة أشكال (أ) .

وما هو جدير بالملاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفى إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه^(٤) . ومدة سيادة الخط الكوفى التذكارى فى العالم الإسلامى تمتد حتى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، حين بدأ ينقلب على أمره خط النسخ ويحلب تلك المكانة المتأخرة التى كانت له فى فارس ، وبلاد الشرق الأدنى ، ومصر التى تأثرت فتنها فى العصر الأيوبي عثرات ساجوقة واضحة^(٥) ، وكانت لخط التذكارى اللين السيادة المطلقة فى العصر المملوكى ، فقد كتبت به المصاحف^(٦) وحلقت

(١) أثر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «الحق» ، الكوفى والثلاث ، إرضاء لقنون الإسلامى العام الذى كان يكره أن يكتب المصاحف بالخط الصغير ، وتحدث الصادر عن كراهية عمر بن الخطاب لخط الصغير واستهجاناه كتابة القرآن به .

(٢) من أشهر الآثار الكتابية فى مصر ما يوجد فى جامع ابن طولون أسفل السقف ٥٢٦٥ هـ . وفى مقياس النيل بالروسة ٢٤٧ - ٢٥٩ هـ . وفى الجامع الأزهر ٣٦١ هـ . وفى جامع الحاكم فى التصورة ٣٨٦ - ٤١١ هـ . وفى الأزار الجبلى تحت السقف بالجامع المذكور ، وفى بدنى التارتين ، وفى ربة القبة التى تعلو المحراب ، وكذلك فى جامع الجبوشى ٤٧٧ هـ ، فى المحراب ، وفى واجهة الجامع الأقمر ٥١٩ هـ . وفى مسجد الصالح طلائع ابن رزق ٥٤٩ هـ . وفى القنود ، وفى شريح الصالح أيوب ٦٤٧ هـ . وفى مسجد الظاهر يبرس بجوار القبلة وحول القبائيك ٦٦٥ هـ . وفى مدرسة ومسجد السلطان حسن ٦٥٧ - ٧٩٤ هـ . فى الأبرار الشرق ، وفى جامع النورى وقته ٩٠٩ - ٩١٠ هـ ، وكثير من هذه الكتابات يرد فى موضعه الزمنى من هذا البحث . (٣) ومن أمثلتها فى مصر القلعة التأسيسية فى فناء المسجد الطولونى ٢٦٥ هـ ، واللوحة للنتية بأعلى الباب فى مسجد الجبوشى ٤٧٧ هـ ، واللوحة التأسيسية فى مسجد الصوى بالهجرة الكبرى ٤٨٥ هـ . يسم أبو النجم بدر المقتصرى «القلعة التأسيسية التى بأعلى الباب المدرج بالقلعة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب» وهى بالخط النسخى الكوفى .

(٤) من أقدم النقوش التذكارية المستندية «النسخية» كتابية على حائط فى برشبوليس بأمر عبد الدولة الأيوبي ٣٢٤ هـ - ٣٢٢ هـ / ٩٣٦ - ٩٨٣ م . C.I.A. Sauvaget et Wiet, Rep., VI, Cairo, 1935, pp. 42/43 . ومن أمثلة ككتابات فى «بوزان» فى فارس ، وفى المسجد الجامع بقروين .

(٥) ومن أقدم هذه النقوش واحد باسم عمود بن زكى ، وآخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس : (C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 160)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن ٧٤٨ هـ فى معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شيبان ٧٧٠ هـ بالدار المذكورة . ومصحف مرغلش ٧٧٦ هـ فى مجموعة «مورتر» Moritz, Ar. Pal. Pl. 61 . ومصحف بركات ٧٨٤ هـ فى المجموعة سالفة الذكر . Ar. Pal. Pl. 68 .

به واجهات المساجد ، واتسعت تيمناً لعظم للشآت المملوكية « المساحات » التي حليت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأما على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفي بعض الوجود حيث بقي الخط التقليدي ، يكتب به في فوابع الدور^(١) وفي بعض المساحات المحددة على الباني .

واستخدم المالك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتعليق حوائط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما تزي هذه الكتابات على شكل « أشرطة » فيفساء الرخام (الحردة) تحلى أعلى السفل الرخامي في « الأبواب » كما في مسجد القوري ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتى ترى في قبة النورى ، وفي مسجد السلطان قلاوون (١٨٨٣ هـ) ، وفي ضريح زين الدين يوسف (٩٦٣ هـ) ، ومن أروع أمثلتها ما يوجد في مدرسة السلطان حسن (٨٧٥ هـ) .

وقد رل للخط الكوفي التذكاري أن يحيا في إيران حتى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) بينما انقرض أو كاد في مصر منذ أواخر العصر المملوكى^(٢) ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسى (خط الشكسته) الخارج في تلمية زريعات الخزف فى الرى وقاشان^(٣) .

أما الكتابات التذكارية الأيوبانية لمقطعها هوش تأسيسية تؤرخ للباني الدينية والحربية فى الصور الأولى من الحكم الإسلامى ، والبكر منها كتب بالخط الكوفي ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى أخذ معاريو أفريقية والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما فى جامع تلمسان (٩٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبى العاتية (٧٥٢/٧٥٦ هـ) — انظر مجموعة أشكال (٧) .

استأثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط الزخرف الذى يربط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابيسك النباتية ، وترى هذه الكتابات عادة فى الأبنية الدينية التى تحلى بواطن العقود ورقب القباب ورموس الحمارب كما تدور حول المئبد ، وتلوا التضيبة الرخامية التى تكسو السفل ، وتوج الحيطان فيما يلى السقف — وفى كثير من ذلك من الواضع والمساحات .

وهى فى المأثر إما متوفرة فى الحجر كما فى واجهة الجامع الأقر ، أو مبرزة فى الجبس كما تشاهد فى محراب جامع الجيوشى ، أو مقطوعة فى الخشب كما فى الإزار الموجود بقمة الحيطان فى الجامع الطولونى ، أو مطروقة فى المدن كما هو الحال فى اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجمعة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالبناء كما هو شائع فى مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفيسفاء الرخامية كما ترى فى مساجد المالك .

(١) انظر بورجوان Bourgojn, Précis de L'Art Arabe, Coll. IV, Pl. 32 من مجموعة IV : « لا يسه إلا للمطهرين » و لوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « إنه لفرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبه من أنواع الخطوط الإيرانية فى كتاب الدكتور زكى محمد حسن : « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ص ٦٢ وما بعدها ، والمقصود بالخط الخارج خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامي » المعروف في طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها بغير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامي استطاع أن يولد من الكتابة آعاطاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله الخصب ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية للطاوعة^(١) .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استئلا لهذه الطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمن عاية خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدموا الألوان الجميلة في رقم النقوش « الأخينية » التذكارية في الأثر للعروف باسم « نفى رستم » في بروجوليس . كما عى « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأقتنا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب الخالص ، ولم يقل « المانويون » عناية عن ساجهم في تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة ازاهية على الورق الفاخر ونحليتها بكثير من الصور الصغيرة^(٢) .

ونحى إلنا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصورية من قديم الزمن لم يلجأوا غداة أدركتهم الأجدية العربية أن أعماوا فيها مقدورهم الفنية الوروة ، وما زالوا بها حتى استخرجوا منها آعاطاً قوية هى الخطوط الفارسية المروقة بالتايق والستليق والشكسة ، فضلا عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

هذه الكتابات المزخرفة التى أفن الفرس فى إبداعها منذ القرن العاشر الميلادى وأقروا فى استخدامها ، شاعت على ما يبدو حتى بلغت مصر الفاطمية والمملوكية وغيرها من أقطار العالم الإسلامى ، وشكلت ظاهرة هامة بين غواهر الفن الإسلامى ، لأن الحروف العربية فى تلك الكتابات خرجت عن صفها الكتابية البحت إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث فى فن الكتابات .

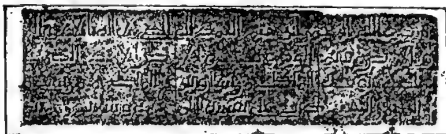
وسرعان ما وجد للمزخرف الإسلامى فى الكتابة مجالاً لإظهار عبقرية ، سبى وقد أتاح له اتساع السطوح على البانى كل فرس الاختنان ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج من أنواع الكتابات الورق والمضفر على صور مبتاهية فى الجمال والتعقيد ، حادت كلها وليدة أحيال الحصب واليد الحرة للزنة ، وكان للمزخرف الإسلامى فى كل ما أبدع يراعى اللذوق العربى الذى فطر على كراهية للساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد بدع مكاناً إلا ملاءه بأنواع من الزخارف الكتابية والباية بلغت فى كثير من الأوقات غاية فى الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على البنا عن أنواع النقوش الأخرى ، وانفردت بطراز خاص فيه قوة ورمابة وجمال ، وفيه غير هذا وذاك كبر يساعدا على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التى تعوق الانطلاق .

وفضلاً عما نراه على البنا من النقوش الكوفية الورقة والضمرة ، نجد من الأنواع الشائعة فى زخرفة المباني تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والرجة والمائلة والنجمية التى رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالآ غاية نصوى من الفقة

(١) حروف الأجدية العربية سالمة بطبيعتها الزخرفية ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فرموس الحروف وقوامها وانحطاطها وهونيتها وما فيها من قابلية للطف والشفط بكتلت الزخرف من التجصع والتفريد والمائلة الزخرفية على الوجه الذى يرضى الخيال ويحث الارتياح .

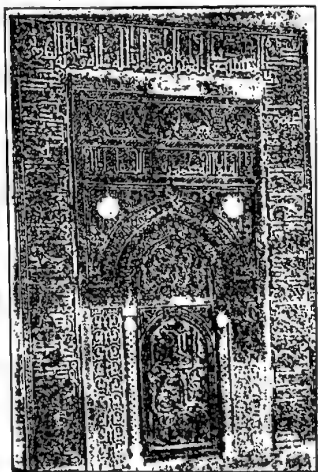
مجموعة أشكال (أ) - الكوفى التذكارى



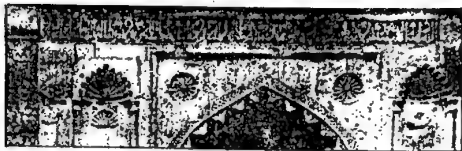
شكل (أ) - كتابة كوفية مطروقة على لوح من النحاس - في قبة الصخرة بالقدس
من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٦ هـ).



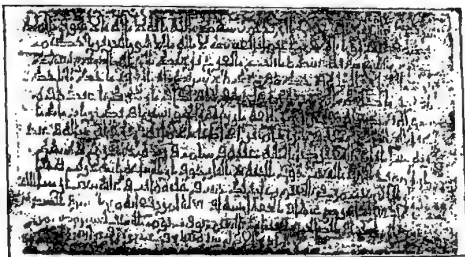
شكل (أ) ١ - نقوش كوفية على بدنة إحدى منارات جامع الحامى بأ. اة
الفاطمي (٣٨٦ - ٤١١ هـ)



شكل (٨) ب - عروش كوفية منبجزة بطريق المقر على الجلس . محراب
من العصر الفاطمي (نهاية القرن الرابع الهجري) .



شكل (٨) ج - عروش كوفية منبجزة بطريق المقر على واجهة الجاسع الأخر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ هـ .



شكل (أ) د - قس كوفى : شامد قبر من مصر مؤرخ ٧١٧ هـ .

شكل (أ) و - قس حامدى بالخط الكوفى -
مؤرخ ٧٦٦ هـ من العصر الأيوبي ، يوضح
شيوخ الخط الكوفى في التاريخ الوحد ، وبلا
من الخط الكوفى الجايسى .شكل (أ) هـ - قس كوفى : شامد قبر
أعيسى - من القرن الرابع الهجرى .

والروعة ، والتي تثير الإعجاب بقدرتها مبدعها على قوة التركيب والتأليف ، وكثير استخدام هذه الأشكال الكتابية الهندسية في إيزان منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، ووجد هذا النوع أول الأمر في الباني المتخذة من الطوب الأحمر المحروق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متقاوثة المحرق في إبداع هذه الأشكال الكتابية^(١) - انظر مجموعة أشكال (١) .

وعن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوصلت إلى مصر في عهد المماليك ، واستحسنها المماليك عامة ومماليك مصر التركي خاصة وأكثروا من استخدامها في مبانيهم^(٢) ، وهذه الأشكال الكوفية الهندسية هي آخر سلالة للخط الكوفي في مصر .

وثالث أنواع الخطوط التذكارية وأهمها في بحثنا هذا « الكتابات الشاهدية » وهذا نوع من النقوش التذكارية ، شاع استعماله في العالم الإسلامي منذ زمن مبكر ، ويطلب على الظن أن العرب المسلمين قد ووتوه فيما ووتوا عن أسلافهم الجاهليين من كانوا يسكنون مخوم الحضر في سوريا وتأثروا هناك لغون سوريا الوسطى في العصر السيعي .

وأقدم شاهد عربي جاهلي معروف هو شاهد قبر « امرئ القيس بن عمرو » العروف بنش « الفارة » وهو الأثر الذي كشف عنه « دوسو » في صحراء الفارة بالشام والمؤرخ (٢٣٨ م) - انظر الصورة : هامش ص ٥٢^(٣) .

ويرجح أن يكون شيوع استعمال المقابر (شواهد القبور) في العالم الإسلامي على أثر حركة الانسحاب قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، من رحلوا عن ديارهم ونزلوا أرضاً جديدة ، في التعريف بأنفسهم بعد الوفاة - وهي رغبة كثيراً ما تتملك نفس المقرب ، وقد هدانا تحليلنا لنقش الفارة آنف الذكر (وهو أقدم شاهد عربي معروف حتى الآن) إلى تكونه من العناصر الأربعة الآتية :

(أ) تعريف بشخص الليث .

(ب) إشادة ببلو قدومه وعظم أمره .

(ج) تأريخ لوفاة .

(د) دعاء لولده من بعده .

(١) انظر تأليفه عن هذا النوع من الكوفي النقش ، ص ١٩ ، ١٦ .

(٢) في مسجد الملكة مليكة ١٠١٩ هـ ، ولي مسجد البرديين بالدوايرة بالقاهرة ١٠٢٥ هـ ، ولي كثير غيرها من مساجد هذا العصر أمثلة رائعة لهذا النوع في الشرق من الكتابات الكوفية .

(٣) وهذا نصه النجلى :

١ - قيس امرئ القيس وعمره ملك العرب كله ذو أصم التاج
٢ - وملك الأسدين وتزارو ولوكهم وحرب ملجج مكنى وجاء
٣ - بزجاي في حج نجران مدينت شهر وملك معرو وين يليه
٤ - الفلوب وركابن غرسو لروم فلم يبلغ ملك مبلنه
٥ - مكنى ملك سنة ٢٢٣ يوم ٧ بكمول بالبد ذو ولده

ونحن إذاً حللنا شاهد القبر الإسلامى نجدته يتكون عادة من العناصر الآتية :

(١) البسمة .

(٢) تعريف بشخص الميت .

(ب) إثباته بذكر الله وتنظيم الرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه في نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة ألا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

(ج) تأريخ الوفاة .

(د) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويغفر له ، وإغراء لقارئ بالترحم عليه وطلب الرحمة لكل من يعمل ذلك .

ونحن إذاً تأملنا نص شاهد امرئ القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يفرق على الاعتقاد بأن اتحاد الشواهد في العصر الإسلامى يرجع إلى أصل جاهل نبئ^(١) ، ولا تكاد نجد في الشواهد الإسلامى شيئاً يخالف نص الشاهد النبئى — اللهم فيا نبئى :

١ — افتتاح النص الشاهدى الإسلامى بالبسمة ، وهو أمر اتصته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تباركاً وتعالى .

٢ — حلت محل الإضافة بذكر الميت لإشادة بذكر الله والرسول، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالبوّة والساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإضافة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث والمقالة والاعتبار .

٣ — حلت محل الدعاء الأول في الشاهد الجاهلى عبارات دعائية للميت ولبن يرحم عليه ولسائر المسلمين ، وتلك روح جديدة عن الآخرة الجاهلية ، حضت عليها فكرة الأخوة الإسلامية^(٢) ، ومن ذلك نخالس إلى تلجبتين هامتين :

(١) فون عناصر الشاهد الجاهلى بالشاهد المصرى المؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٥٤٢١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة ، والشاهد المصرى المؤرخ ٢٢٢ هـ رقم ٣١٥٠/١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة ؛ والشاهد الأندلسى من قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ — لىقى — بروكسال ٤٠٠ Incriptions Arabes d'Espagne, No. ٤٠٠

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ الرقم ٥٤٢١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

- ١ — بسم الله الرحمن الرحيم
- ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن هبة
- ٣ — المصطفى أنه لا إله إلا الله وحده
- ٤ — لا شريك له وأن محمداً (محمداً) عبده
- ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية
- ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من
- ٧ — في القبور على ذلك حي وعليه
- ٨ — مات وعليه يبعث إن شاء الله .

الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع في القالب إلى أصل عربي جاملي .

الثانية — أن الإسلام ألحق بها شيئاً من التعبير يمشى مع روحه وتعاليمه .

وكانت الشواهد تتخذ عادةً من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري مستطيلة الشكل ، تتبع في قشها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الشائر ، وهي أقدم الطرق وأيسرها ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتابياً سابقاً ، وعناية خاصة في الإنقاذ . وكانت « البلاطة » تحتفظ أول الأمر خطوطاً أقيسة على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالداد بالقلم الجيد . ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التي من هذا النوع قطع فنية كتابية رائعة ؛ وظل الخط الكوفي التذكاري (اليابس) الخط للفضل لكتابتها في جميع أنحاء العالم الإسلامي إلى وقت متأخر ، وبدأ الخط السدير يظهر إلى جانبه في مصر منذ خلافة الأمر الفاطمي ، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)^(١) .

وعلى الرغم من ظهور الخط النسخي في مصر من لندن أواخر العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي ، فإنه بقيت للخط الكوفي في كتابة الشواهد مكانته الخاصة ، وظلت له في حكم صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤ / ٥٨٩ هـ) تقاليد الفاطمية . ولكن استعمال الخط النسخي أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين في الشيوع والغلبة حتى كانت له السيادة الكلية في حكمي الكامل (٦١٥ / ٦٢٥ هـ) والعال (٦٣٥ / ٦٣٧ هـ) .

وبالاحظ أن الشواهد الأسطوانية أخذت تحمل عمل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطل استعمال الخط الكوفي اليابس في كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من العصر المملوكي كتب بهذا الخط .

٩ — رحمت الله ومفرته عليه وكتب

١٠ — في جدي (جدي) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

§ نس شاهد ٢٢٣ هـ الرقم ٣١٥٠ / بالمتحف الإسلامي بالقاهرة :

- ١ — بسمة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالتي عمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر مندة
- ٦ — رحمت الله ومفرته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من جفر سنة ثلاث وعشرين
- ٩ — ومائتين وكانت تشهد أله لا ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه ١٢ — وسلم وتشهد أن الجنة حق والار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يث من في القبور
- ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها « واجم » ١٧ — بينها وبين النبي محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

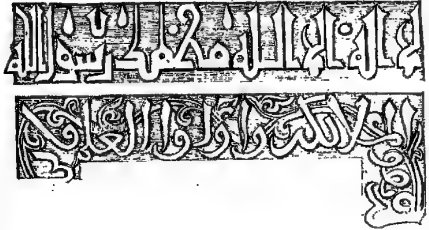
§ نس شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

- ١ — ... بالهدا ودين الحق لظهوره على ٢ — الدين كله ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يث من في القبور على هذ ٤ — ه الشهادة (الصهادة) حيث وعليها ماتت وعليها بيمت حية لأن شاء الله
- ٥ — توفيت روحها الله وغفر لها لاله الأويما ٦ — نصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين وثلاث مائة ٧ — فرحها الله ورحم من دعا لها برحة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الأمر الفاطمي ، سجل برقم ٣٣٥٥ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة وخلفه ردى ؛ وشاهد آخر أكثر جودة مؤرخ ٥٥٩ هـ من خلافة الناصر ، أسطوانى الشكل ، سجل برقم ٢٢٣ بالمتحف الإسلامي ؛ وشاهداً ثالثاً منقسط لسنى جبل مؤرخ ٥٦٧ هـ ، سجل بالمتحف المذكور برقم ٧٤٤٠ من عصر صلاح الدين يوسف بن أيوب باسم « السلطان بهاء الدين أبو الفاضل الملك بن يحي بن أبي السداد المؤثق » .

وساد الخط النسخي المالم الإسلامى الشرق منذ أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجرى وظل الكوفي ظاهراً إلى جانبه — شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما فى العصر المملوكى ، وبقى البض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المحارب تتدل من أعلى المحارب مشكاة — شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة فى الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان فى الركنين العلويين على شكل المذس أو الثين فوق كل منهما شئ يشبه القبة ، وفى الزائدة الوسطى رسم مشكاة .



شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على شكل المحارب تتدل من أعلاه مشكاة ، يوضح سيادة الخط البين فى التاريخ قوطة — من العصر للملوك .

شكل (٩) شاهد من «يزد» — لميران مؤرخ ٥٤٥ هـ يظهر فيه الخط البين جنباً إلى جنب مع الخط الكوفي اليابس ، موسوعة الفن الأيرى . للصورة ٦٧٢ .

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة فى كل أرجاء المالم الإسلامى من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلنبي غرباً ، فلها لم توجد فى أى مكان بمثل الكثرة التى وجدت بها فى مصر ، ويستبر شرق المالم الإسلامى أغنى من غربه فى هذا النوع من الكتابات التذكارية ، والقصور بشرق المالم الإسلامى البلاد الإسلامية التى تحف بالبحر الأبيض الشرقى وما ولها من العراق وإيران حتى التركستان^(١) ؛ ويزو « لىقى — بروقتسال » فة انتشار الشواهد فى شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الفرقة المروعة من القرن السادس الهجرى قليلة أهمها ثلاثة شواهد ، واحد منها فى معهد الفنون فى شيكاغو : The Art Institute, Chicago. مؤرخ ٥٥٧ هـ . والآخر فى متحف الفنون الجبة فى بوسطن Museum of Fine Arts, Boston مؤرخ ٥٣٣ هـ ، والثالث فى حوزة « رابينو » Rabenon من هواة النصف الإسلامية . مؤرخ ٥٤٥ هـ — ويذكرها جيداً الأستاذ فيت فى معرض الفن الفارسى . Wiet, L'Exposition Persane, 1931, Caire 1933 .

أقل مقال ماكس فان برشم فى الجبة الإفرينية — وانظر كذلك لىقى — بروقتسال فى مقدمة كتابه .

أن « البربر » اعتنقوا الإسلام وكانوا في اعتناقهم له محافظين أشد المحافظة على روحه وجماليته ، ولهم رأوا في اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأعلنت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض « للوحود » عنها بالآيات القرآنية التي آكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤكد قوله هذا بأن اللمبة الثرية الراكشة تملأ من كلمة « شاهد » ، بينما نجد لها مرادفاً في اللهجات الأندلسية هو كلمة « تأريخ » التي ترد كثيراً على لسان ابن جبير في رحلته المعروفة .

وظهرت في أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس الهجري شواهد (تأريخات) مثلاً الشكل حلت محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة في قرطبة وأشبيلية وغرناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتاريخات « ألرية » تعتبر أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدتها صناعة^(١) .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها يلرز ، وهي كثيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن ومنها ما هو رديء ، والصنع ، ومنها نوع نقش على هيئة الجراب ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجري بدأ يشيع استعمال خط المسخ المستدير في نقش الشواهد الأندلسية^(٢) .

ومنذ نهاية العصر الإسلامي المتوسط بدأ سكان الشمال الأفريقي بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخذون عادة السجيل أو تاجهم بإقامة الشواهد في مراكنس والقيروان وقلمة بني حماد ، وهم ما يزالون يتخذونها حتى الآن^(٣) ، ويروى الشاهد عند الراكشين باسم « القابرية » وجمعها مقابر .

* * *

ويسترعى النظر في الشواهد المصرية كثرة نعب التوفيق إلى القبائل العربية التي وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضي قرنين تقريباً من الهجرة^(٤) ، كما يصادف الباحث في هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التي استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحل على أعلى الشواهد ، وهي زخارف يرى فيها هرز باشا^(٥) زخارف إسلامية في صورها الأولى ، لا علاقة لها البتة بالزخارف القبطية — وهي أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال — وما تزال في حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عني زخارف بعض منها الأستاذ شترنجوفسكي في مجلة الإسلام^(٦) .

I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires*, pp. XX-XXV Introduction (١)
— I.A.E. Pl. XXXIX, Planches, No. 187 Almería, 521.

I.A.E. Pl. XXXIV Planches, No. 158, Jean 661 H. (٢)

Bell, *Inscriptions Arabes de Fez*, p. 13 Note 2 (٣)
I.A.E., *Fez*, p. XXV, Introduction.

(٤) الخوارزمي وحسين راشد — شواهد القبور ، المجلد الأول ص ٧ « القصة » .

(٥) هرز باشا — التحليل الوزج لخوا الآثار العربية « الأخشاب للزخرفة بالقوش » .

(٦) Der Islam, II pp. 305/306 : 4 — انظر مقال شترنجوفسكي عن زخارف شواهد القبور في 4 :

هذه هي « الشواهد » التي اتخذنا ما عليها من الكتابات في معرمة هذه الدراسة ، شجنتا على ذلك وفرة المادة الكتابية للزخرفة في تلك الشواهد ، فضلاً عن وضوح التطور ووضوح ظاهراته في الكتابات الشاهدية المصرية .

ونحن نعتقد أنه كانت لمصر ، من دون سائر الأنظار الإسلامية ، عناية خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامي الأول ، تلك العناية التي انتهت إلى أحكام صنمته وضبطها بالقوانين - وقد يكون السر في ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا تزق إلا مع اليسر الاقتصادي والقدوم الاجتماعي اللذين توفرت أسبابهما في مصر لما اختصت به من الحصب والقراء ، و « جودة الخط » كما يقول ابن خلدون « تابعة للمعمران »^(١) ، ولا نعرف بلداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراء من مصر ولا أحفل منها بظواهر المعمران ، وكان من أثر ذلك أن اكتمل في مصر على مدى القرنين المجريين الأولين والحفلات الأولى من القرن الثالث المجري في شبي هو فن الكتابات التذكارية الشاهدية الذي : بعته عناية واسعة بالخطوط .

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحفلات الأولى من القرن الأول المجري ، والشخصية السياسية المستقلة التي بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين ، قد هيأت لها حياة فنية خاصة ، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامي في مصر هي « الفن الطولوني » بتقليده العراقية ، ونحن نستطيع القول في شيء من الثقة أن هذه القضية تطبق على المارة أكثر من انطباقها على الفنون الصفري ، فقد تجلت لنا من دراسة « شواهد القبور » حقائق كبيرة ، وبمثبت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الكوفي تطور في مصر ولقي فيها رواجاً ونوعاً عظيمين ، كما وصح لنا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامي فن لا يمتو إلا في كنف الحكم من الملوك والأمراء ، ولقد نمت فنون الكتابة وأصول الزخرفة الإسلامية في مصر بعناية عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولوني مكتلة مزدهرة ، فعاونت مع فنون المراق للمبارية والزخرفية الوافدة تعاوناً مرضياً .

وكان مؤرخو الفنون حق هذه اللحظة لا يسيطون هذه الظاهرة الفنية الكتابية حقها ، ولا يضمنونها في المكان الذي تستحقه بين الفنون الإسلامية ، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربي ، بطبيعته الزخرفية ، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المنتجات الفنية الإسلامية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت لمصر منذ القرن الأول المجري حتى نهاية عصر المماليك عناية بالغة بالخط ، يدنا على ذلك شهرة مصر بتبليطه ، تلك الشهرة التي يذكرها ابن خلدون في مقدمته ، ونبوغ عدد من كبار الكتبيين والمحررين والخطاطين فيها^(٢) .

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن ، كما نازعتها في مجالات السياسة : فقد كان

(١) ابن خلدون - المقدمة ص ٤١٨ .

(٢) القفندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤ .

- القفندي ج ٣ ص ١٤ حيث يقول : « وعن نبوغ في الخط الشيخ شمس الدين بن أبي ربيعة عسب القسطل ، وأخذ عنه مبع الشيخ شمس الدين محمد بن علي الزنواوي المكتوب بالقسطل ، الذي صنف مختصراً في قلم التلث مع أوامد ضمها إليه في منة الكتابة أحسن فيها المنبع ، وبه - صاحبنا الشيخ زين الدين شيبان بن محمد بن داود الآتاري عسب مصر الذي نظم في منة الخط ألفية ، ثم توبه إلى مكة ثم إلى اليمن والمث - ثم عاد إلى مكة فأقام بها ولده .

لبلاط ابن طولون خطاطوه المجددون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسى سواء بسواء ، وانهت رئاسة الخط بمصر في العصر الطولوني جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر المشهور (١) .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبدكان » كاتب الإنشاء ، في ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون « بمصر كاتب ومحرو ليس لأمر المؤمنين بمدينة السلام مثلها » (٢) .

وليست غايتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رقى الخط في مصر ، فليدنا من الأدلة الفنية اللسوسة ما ينشئ عن ذلك .

على أن هذه النافسة التي تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتي يتردد فيها اسم « طبطب » واسم « ابن عبدكان » تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عناية الحكام المصريين في وقت من الاوقات بهذه الناحية من نواحي الفنون ، ففي العصر الفاطمي كان اصحاب الأفلام يهتمون بالحظوة لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلاً مقرباً من الخليفة ، يحالسه في خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتلو عليه سير الأنبياء والخلفاء والمظاهر ، ويحدثه عن كلام الإخلاق ، ويقوى يده في تجويد الخط (٣) .

وقد ساعدت وفرة المادة الكتابية المؤرخة في مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفي التذكاري ، والفنل الأول في ذلك لمجموعة الشواهد التي يحتويها للتحف الإسلامي بالقاهرة — فهي من الوفرة والتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث في هذه الظاهرة — وهو بصدد الاختيار — لماذا يبقى وماذا يدر ، وما يزال مجال البحث والدرس فسيحاً لمن يريد أن يفتي بدراسة الكتابة العربية ، وليكن عملنا هذا مجرد فاعمة اهم .

(١) الفيلسوفى --- صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٤/١٣ .

الفصل السابع أدب هذا الخط

* خط الكوفة جدير بأدب خاص — الحقق والطلاق
منه — قياسه بمساير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير
لقياس الخط الكوفي — نصيبه من الجمال — رجل الفن
يجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

* قيا يخالف منه مألوف الخط اللين — هندسة
حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا
يتكلمون في هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .

أدب هذا الخط

١ — محاولة تقرير أدب لهذا الخط :

أحيانا أن نقرر لهذه الصورة اليابسة من صور الخط العربي أدبها الخاص ، لأنها وجدناها حرة بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعريف بها — فإذا ما تيسر لنا ذلك ، نجعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السبيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لنرى مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم نزنه بموازين الخط اللين ، لنرى مقدار انقياده لهذه الموازين ، وكذا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى نحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن نقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الترض .

حاولنا أن ننظر في هذه الصورة اليابسة من صور الخط على منوال ما هو مقرر لخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج ترتاح لها النفس ، أدركنا من أنواعه الحقن والطلق ، وترفنا صفة أقلامه وأدوات إقامته على الحبر والجمس والخشب وغيرها ، وتبيننا مدى خضوعه للمعايير الجمالية المقررة لخط اللين ، ومقدار شذوذه عنها ، كما أدركنا أن السرى في عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتمترتها عن النطق والإفراط في معالجتها بمعالجة زخرفية ، واتبيننا إلى ما يشبه الأساس الهندسي فيه ، ووجدنا في ضبطه بالموازين الخاصة ، واستخراج النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضعنا له مصطلحاً خاصاً أعطانا على وصف حروفه أفراداً وتركيباً .

٢ — في الحقن والطلق من هذا الخط :

من الخط المحرر الحقن الذي يكتب به في جسام الأمور ، ومنه «الطلق للرسالة» الذي يكتب به الناس ويستعملونه فيما بينهم^(١) ، وحروف الحقن رائقة مستحسنة الأشكال والصور ، بخلاف حروف الطلق فهي متداخلة بعضها ببعض^(٢) . وبالنوع الأول الحقن كتب المصاحف الأولى ، كما نقشت الكتابات ذات الصلة التذكارية على الآثار والسكة والموازين بخط قليل جانف لم يكن يقوى عليه إلا فئة من الناس — والطلق من هذا الخط ما قلت فيه النهاية وأجره كاتبه مجرى للطلق من الخطوط اللينة : والشاهد أنه متى تحذف السكائب من قيود الخط الحقن الثقيل ، جرت يده في إسرار ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطاً موهلاً من الحقن^(٣) :

والحق أنه ليس في هذا الخط اليابس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتبرنا خطوط البنديين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قيعة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجرى على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

(١) التفهيدى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) التفهيدى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع التفهيدى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ١٢٢ من مجموعة مورتر .

٣ - القلم أداة الكتابة :

لكل خط من الخطوط قلم يصلح له ، وكان قلم الكوفي يتخذ عادة من نوع من العاق كان ينمو على مقربة من مدينة الكوفة ، يذكره حمد لله مستوفى صاحب زهرة القلوب باسم غاب المراق^(١) ، والأقلام للتعلمة في صناعة الخط هي بمثابة الآلات المختلفة عند بقية الصانع ، ولابد أن تكون النفوس الكوفية التي تفرقت على الأحجار ، سواء منها ما كان على المائر أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسي أو الجريد^(٢) ، بالداد ، أو جصبغ يشبه اللداد ، ثم تفرقت بألوان عديدة الطرف .

٣ - في قياس هـمزا الخط بموازين الخط اللين :

يقولون في حسن الخط « إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتح العيون ، أملس اللون ، كبير الائتلاف قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح حتى أن الإنسان ليفروه ولو كان فيه كلام دقء ومعنى ردى ، مسنئداً منه - ولو كثر - من غير مسأمة ، وإذا كان الخط قبيحاً جنة الأفهام ولفظته العيون والأفكار وسُمّ ثقلته وإن كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها^(٣) .

والخط اليابس المحقق يكون عادة مليح الرصف ، أملس اللون ، تهش إليه النفوس وتنشهى العين النظر إليه لثخامته وروعته .

ويتولون « أجود الخط أبيضه ، والخط الحسن هو البين الرائق البهيج ، ونصمون^(٤) كل من يريد تجويد خطه بقولهم « ألق^(٥) دواتك وأطل شبة قلبك^(٦) ، وفرج بين السطور ، وقرمط^(٧) بين الحروف - والجيد من الخط اليابس ما كان بدوره راتهاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطوره ونوشب بين حروفه .

ويوصف الخط عامة بالجودة^(٨) إذا اعتدلت أقسامه ، وطالبت إليه ولاه ، واستقامت سطوروه ، وضاهى صعوده

(١) حمد الله مستوفى - زهرة القلوب ص ٣٧ ، طبعة لندن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجليدية تؤخذ عادة من لب الجريد الأخضر - والفنشيدي ج ٣ ص ٤٩ سطر ١٧ ، أو من القصب الفارسي « المرجع السابق ص ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تصخذ في مصر من البوس الأبيض القليل الأنابيب التي يتقى من جزر الصعيد « الفنشيدي ص ٤٩ سطر ١٩/٢٠ .

(٣) الفنشيدي - صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عديده « العهد الفريد » ج ٣ ص ٢٧ طبع المطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) آفاق الدواة ولانها ، يليها : جبل لها لفة أى قطبة من قاتس ، وأصلح مدادها .

(٦) شبة القلم : رسمه .

(٧) الترملة : الدقة في الكتابة والتقريب بين الحروف - « انظر المجهياري : الوزراء والكتاب ص ٢٣ سطور ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ .

(٨) الصول ، أدب الكتاب ، ص ٥٠ وما بعدها .

حدوده^(١) وتقتصت عيونہ ، ولم تشبه رائدہ ونونہ ، وأشرق قرطاسہ^(٢) وأظلت أظامہ^(٣) ، ولم تختلف أجناسہ ، وأسرع إلى العين مصوره ، وإلى القلب تنمرہ ، وقدرت فصولہ^(٤) ، وأدجت أصولہ ، وتناسب دقيقہ وجليلہ ، وتساوت أطناہ^(٥) ، واستدارت أهدابہ^(٦) ، وصنعت نواجزہ^(٧) ، وانتصت محاجرہ^(٨) ، وخرج عن خط الوراقين^(٩) ، وبعد عن صنع المرربين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن^(١٠) .

و « الخط اليايس » ، الذي هو صورة من صور الخط العربي ، خاضع لكثير من هذه المساير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداءة وفقاً لما .

وقد أعرانا على الاعتقاد بمخضوع الخط اليايس لقواعد الخط العربي عامة ، أننا تصورناه بفقد الصفات التي رأى « الصولي » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أظامه ، واستقامة سطوره ، وتفتيح عيونہ ، واتفاق أجناسه ، فوجدناه — إذا قلدها — يهوى إلى درجة من التبع والرداءة عديدة ، ثم وجدناه — وهو يكتب هذه الصفات — يرتقي إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حداً طاماً من الجمال



على أننا نعلم أن هذا الخط اليايس لا يخضع خضوعاً كاملاً لمقاييس الخط اللين — فهو ، وإن شابهت بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون في جلته ينأى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

٤ — في مسألة هذا الخط وتطوره أول الأمر :

والخط الكوفي اليايس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المروقة — بسيطاً ، ثم درج في سلم الارتقاء إلى أن بلغ النوروة حسناً وروعاً في بعض جهات العالم الإسلامي ، وكان ذلك بفضل ما أتق في سبيله من عناية ، والمفهوم أنه نال أول عناية في موطنه الأول على يد عمر من أهله ، عني به في عهد بني أمية عمر من حذائق الخط أشهرهم عبد الجيد بن يحيى ، وقطبة المهرر — هؤلاء وضعوا له أصولاً وقواعد تنافس الكتاب في احتضانها

(١) حدوده أي إحصاءه أو تزوله ، والمقصود تزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه رائلة بهجة .

(٣) الأظاس جمع نفس يكسر النون وتسكين الفاف وهو اللداد ، أي ما كان مداده شديد الغتام .

(٤) الفصول : الرء والزوى .

(٥) أي أظانہ .

(٦) أي أطرافہ . وذلك في الخط اللين دون الخط اليايس .

(٧) النواجز : الباء والهاء والياء وما في معناها في حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الزاوي والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالميون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون في الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير إكترات بالقواعد والأصول —

الفقشدني : صحيح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) قرط ما فيه من استدارة ولين .

والعمل بمقتضاها ؛ وأدت عناية الأمويين بجودة الخط إلى نزوح هذه الظاهرة الفنية العربية الخاصة في الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكوكات الذهب والفضة والوآزين الزجاجية ، تمشت عليها الباربات بالخط الكوفي اليابس ، كما ظهرت جلية على الباني — ومن أروع أمثلتها البكرة كتابات الفسيفساء بقبة الصخرة التي أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

وإني هذا الخط ضعيفاً وقرأ من العناية على أيدي الباسيين ، ومن محب أن يكون المجيدون فيه في عصر هؤلاء من أهل الشام ، ويذكرون في هذا المجال أسمى الضعفاء وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما في خلافة السفاح و ثانيهما في خلافتي للصور والهدى^(١) . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفي ذلك يقولون « بدأت الكتابة بيد الحيد و ختمت بآب العميد »^(٢) — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التي لحقت بالخط الكوفي فباعت بينه وبين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتفعت ، ساعدها الإسلام على الإزدهاء لأنها كانت من أهم الوسائل التي خدمت أغراضه .

• - نصير من المجال :

وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وعمى النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكاري منه جىء كثير من الجصاص والصلابة ، وغدا اليبس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من المجال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذي خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترطيب ظاهر في أجف أنواع هذا الخط ، في عراقات الرء والنون^(٣) ، والواو والياء ، وتلويز^(٤) الصاد والطاء ، وهامة المين^(٥) ، ورأس الفاء والواو ، وتحوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من المجال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكاري » فوق ذلك يادى الرصانة والقوة لما فيه من غلظ علا الفراغ فبرع عين رجل الفن المسلم التي نكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مروية مطاوعة لحيال الكاتب ، الذي طامار رأيتاه — رغبة في شغل الفراغ — يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يصبه عليه أحد ، فيلحق بها تالية ، أو رجماً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكثته طمية الخط الهندسية من إمكان « الاستداد »^(٦) إلى أبعد الحدود ، ولم يقته — وهو يجري هذا الاستمداد — أنه في الخط اليابس قد لا يأتي ما يأتي به الاستمداد في الخطوط المستديرة من نتائج رائمة ، فاقن في ذلك حتى آلى بالأمر العجيب : الحق بالاستمداد بعض الخراف البسيطة التي ابتكرها ذهنة الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشئ ، أو تلافى للثقل الذي يصعب

(١) الفاشنى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكان يكتبان « الجليل » .

(٢) للنصود « بالكتابة » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنشائية .

(٣) العرافة هي الجزء المدور الذي يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى سطحها .

(٤) التلويز جعل جزء من حرف كالوؤة شكلاً .

(٥) هامة العين رأسه أو أعلاه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المستقي على خط استواء الكتابة .

الاستعداد الهندسي البحت ، أوحى إليه رغبته الملحة في ملء الفراغ الواقع فوق الاستعداد أن يتدع القويس والتزهير والتوريق والتخميل ، وتطرق من ذلك إلى التريبط والتعقيد ، واندفع في تيار الزخرف ، وكان آنانياً في اندفاعه إلى إبعاد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتانية ، حتى ليتعذر على جمهور الناظرين في فنه أن يهتموا وحده أوسركوا إلهامه — وإن لستشمرؤا جمال فنه لمجرد نظرم إليه .

والحق أن للفن العربي وجد في الخط اليابس مجالاً خصباً لإظهار عبقريته لم يجد في ناحية أخرى من نواحي الفن ، حتى غدا الفن الزخرفي الكتاني ، بما أودعه فيه رجل الفن السلم من الابتكار والابتداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامي الطابع والأصول ، لا يكاد يدين بشيء لغيره من الفنون .

هذا الخط الذي بسطت مظاهره إحياءاً وتعقدت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذي شاع في أنحاء العالم الإسلامي ، خط مقرر الأصول ، يجري على قواعد ثابتة يرقها جذاقه ويحفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفي اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعده ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرقعة مكاناً مرموقاً ، بفصل جديد منفرد تضيئه إلى فصول الفن الإسلامي .

٦ — فيما يخالف من مألوف الخط اللين :

ويتمتع في هذا الخط بدء بعض الحروف كالآلثف واللام والدال والراء بنقطة ، كما يتمتع التجليف في إتمام وإتاف والواو واليم ، والتشظية في الحاء والطاء والباء والصاد والكاف ، والترويس في الألف والباء والميم والدال والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يتمتع كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والميم والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا تُرتق حاذو^(١) ولا ترق جيمه^(٢) .

وليس للهمزة في هذا الخط صهوة ، ولذلك فهي لا تثبت قط ، وقد بلغ من جود هذا الخط أن احتفظ حتى في عصوره للتأخرة بالصور النبطية في رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالهاء المفتوحة وحدها أن تكتب تاءً مربوطة .

وظل هذا الخط يفند أصلاً من الأصول التي يسميها صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها في آخر السطر وبعضها في أول السطر الذي يليه^(٣) ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتامها ، فتكتب بعض حروفها في نهاية سطر وبقية في سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكاتب للظاهر يتعاضى ذلك بالجمع والشتق^(٤) كما من حين شروعه في كتابة النص ، فهو يرسم ويخط أولاً ثم يفند بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب في هذا النوع من الخط على استساعة فصل للضاف وللضاف

(١) انظر التجليف والتشظية والترويس واللمس والبعد والرتق والتريق في كشف للمصطلحات .

(٢) التريق أن يكون للحرف الأخير عرافة ، أي جزء مذهب عن مستوى الكتانية .

(٣) وذلك قبيح ، وأكثر ما كان يوجد في مصاحف العامة وخطوط الورائب وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى

ص ١٤٧ .

(٤) للثق هو الد والطاء ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط للمصاحف .

إليه ، كما في عيد — الله ، ومولى — فلان ، وفقى — أمير المؤمنين ، بكتابة الضاف في آخر سطر وللضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذى لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما يتلوه في النسب كزيد — بن محمد^(١) ، وكل ذلك قبيح في رسم السككيات ، إلا أن الفرق جرى به في الخطوط اليابسة ، فضاء مستطاعاً غير مستحسن ، وبقينا نزل فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما في النقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التى تعدل في هذا الخط عدم التساوى بين صعوده وحدوده ، فهو في مجموعه خط مساعد يقل فيه تحدر الحروف وهبوطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد يزل من الحروف عن ذلك المستوى نزولاً عمساً إلا هراقات التون والواو ، أما بقية الهراقات فقد اختزلت في هذا الخط اختزالاً كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن الهراقات التى اختزلت في كثير من الأحوال ، عراقات الجيم واللين وعراقاة اللام (في حالات الانتهاء) ، وقد طغت روح الاختزال على عراقات الراء والتون في عصور متأخرة ، فكلتا بدور^{١٥} لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

٦ — في صور مروفه وفهم بعضها :

وحروفه على ثمان عشرة صورة ، وهى : (١) الألف (٢) الباء وأختها (٣) الجيم وأختها (٤) الدال وأختها (٥) الراء وأختها (٦) السين وأختها (٧) الصاد وأختها (٨) الطاء وأختها (٩) القاف (١٠) الفاء والقاف (١١) الكاف (١٢) واللام (١٣) والميم (١٤) والتون (١٥) والماء (١٦) والواو (١٧) واللام ألف (١٨) والياء .

وقد أدى شبه الباء بأخواتها ، والجيم بأختها ، والدال والراء ، والسين والصاد والطاء واللين بأخواتها ، إلى تحليل السور ، إلا أن ذلك قد أدى في ذات الوقت إلى عسر القراءة في هذا النوع من الخط ، وقد فرغوا بين الحروف للتشابه في الرسم بالنقط (أو السجم) في خطوط الصاحف ، وأنه لما يستعزى الانتباه أن نجد النقط مدوماً اضداداً كلياً في الكتابات النذارية الشاهدية^(٢) ، بينما نجد للصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل عناية التصحيح^(٣) ، أما كتابة التحرير الخفيفة فقد كانت لا تنجم إلا إذا خيف أن يسهو للكتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعجمياً أو عربياً لا يدرك أسرار لغته ، وقد كان المكتوب إليه يرى في السجم مسبة له^(٤) ، وقد كثر في كتابات التحرير عجم بعض الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت (أى غطت) الباء والتاء والجيم والحاء والقاف والراء والسين والتون والياء — دون الخاء واللين والفاء والقاف^(٥) .

(١) للتفصيل — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه القواعد الوفيرة البدل التى اتخذناها مادة لبحثنا لا نجد بينها شامداً واحداً أعجم أو شكل (اللهم لا تشن المرقوم ٨٨٥١ للورخ ٣٦٣ هـ ، ويرجح أن يكون نقله متأخراً) .

(٣) التصحيح — راجع الملحق رقم (١) ، هو القراءة الخسنة .

(٤) السجم يتكهن الجيم — راجع الملحق رقم (١) ، وهو النقط .

(٥) انظر المجموعتين : P.E.R. & P.E.R. من أوراق البردى ، وأكثر الحروف عجماً لى أوراق البردى الباء والراء والسين ، وأقلها عجماً الباء ، والتون والياء ، — تحقيق جرومى .

٧ - في هندسة حروفه :

نسب ابن مقلة وابن عبد السلام الحروف جميعاً إلى الألف التي اتخذوها مقياساً أساسياً؛ فنسبت الحروف الأخرى إليها^(١)، وإلى أولها ينسب الخط النسوب^(٢) بمعنى الخط الذي تنسب حروفه إلى الألف ينسب هندسية ثابتة .
وهذه الألف تكون مساحتها في الطول ثمان نقط من خط القلم الذي تكتب به ، ليكون الرض ثمن الطول^(٣) ، وقد عدل هذه النسبة الشيخ شرف الدين محمد ابن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ، فجعل عرض الألف سدس طولها^(٤) وقدر الشيخ زين الدين شعبان الأتاري في ألفيته عرض الألف بسبع طولها^(٥) .
أما الباء التي تتكون من قائم ومنبسط ، فمقدارها جيماً قدر طول الألف ، فإن زاد سمج وإن قصر قبح .
والجيم المفردة تتكون من خط مائل « منضج » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .
والدال تتكون من خطين ، متكبي ، ومنبسط على مستوى التسطيح ، طولها معاً كطول الألف .
والراء قوس هو ربع دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس المسمى الرياض وضع « ابن مقلة » قانونه الذي يضبط أصول الخط ، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام ، ولا ينبغي عن البال أن إخضاع الخط للقوانين الهندسية البحتة يجرده من الجمال ، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة .

وقد جاء « ابن البواب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأصبغ على الخط كثيراً من مظاهر الجمال دون أن يخل في قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية^(٦) ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصي » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظوة لدى الخليفة المستعصم العباسي ، ولكل من هؤلاء تلاميذه والمحبين به ، وكان لكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن البواب تبرزه في « المحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه لخط الياقوتي وهو منحور بسيط لخط الثلث^(٧) .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب النهرست^(٨) .
نسب ابن مقلة (٣٢٨/٣٧٢ هـ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نمبته^(٩) — ولصاحب رسالة الموسيقى من إخوان الصفا^(١٠) كلام سبق به رأى ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حققنا هذه النسبة متوخين وصف صاحب رسالة الموسيقى .

(١) الفقهندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢/٢٣ .

(٢) ابن خلكان — الوفيات ج ٢ ص ٢٣٩ وما بعدها : « ابن مقلة » .

(٣) الفقهندي من صاحب رسالة الموسيقى من رسائل إخوان الصفا — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٤ سطر ٦١ ، ٧ .

(٥) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٤ سطر ٨ ، ٩ .

(٦) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧) Huart : Les Calligraphes, pp. 80-84 .

(٨) التبرست ص ٨٤٧ .

(٩) الفقهندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ .

(١٠) الفقهندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٤٩ ، ٤٢ ، ٤٣ .

الفصل التاسع

- ١ -

في مصطلحه وصور حروفه

* تقرر مصطلح لهذا الخط بالاعتماد على المصادر
النكلامية العربية .

* وصف حروفه أفراداً وتركيباً — حسن تشكيكه
ورصده .

في مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التي قررناها للخط الكوفي بأنواعه ، واستخدمناها في وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتبنا هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لهم ما يجرى منها في ثنايا الكتاب .

« حرف الألف »

الأصابع — هي الحروف القائمة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما في معناهما كقوائم الطاء والظاء واللام الف .

« حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط البسطة عكس الخطوط المقورة أو للدورة ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفي التذكري (اليايس) ، ويعبر عن الخط المبسوط أحياناً باليايس ، وهو ما لا انخساف ولا انعطاط فيه^(١) ، وهو عكس الخط التور أو اللين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .
البر — هو القطع ، والمراقة^(٢) المتورة هي المراقة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفها .

« حرف الجيم »

التجليف — بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .
الجمع — هو إكمال تدوير المراقة والصعود بطرفها عمالاً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كملأ .

« حرف الحاء »

الانعطاط — الانعطاط والانخساف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بقويس عن مستوى التسطيع العام .

التحريف — هو أن يكون الشيء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التحريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .

الانحناء — هو الانكباب ، وللتحنى كالنكيب سواء بسواء ، أنظر النكيب — حرف « الكاف » .

« حرف الخاء »

الانخساف — هو الانعطاط أو التدوير أو النزول عن مستوى التسطيع بقويس أو استدارة ، ويكون عادة في الخطوط اللينة — في عراقاتها .

(١) أنظر الانخساف والانعطاط فيما يلي من هذا المصطلح .

(٢) أنظر المراقة فيما يلي من هذا المصطلح .

« حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كمنصف الدائرة أو قرب من ذلك :
مستدير اللبم والفاء والواو وماذا؟ معناه هو جزؤها الدور الذي يشبه الدائرة الكاملة .

« حرف الزاء »

الرتق — سد الفتحات ، وإحفاء الرقاع : ما سُدَّ بين جبهتها وما فوق صدرها بقليل بخط ، كما في حاء الثلث المفردة .
الترطيب — هو شدة الاستدارة .
التفويل — الجيم المرفقة هي ما اكتملت عجزها أي آخرها ، أي ما كانت عراققتها (كاستها) يقدر نصف دائرة .
الإرسال — هو إطلاق العزقة من غير تقويس .

« حرف السين »

التسطيح (مستوى التسطيط) : هو للمستوى الذي تلاو قوته الحروف أو تهبط تحته ، وهو المروف أحياناً باسم
خط استواء الكتابة .
الإسبال — هو الاستلقاء أو الذهاب بجمرة القلم في غير تكلف ، ويلحق الجيم وأخواتها ، كما يلحق اللبم والواو .
الاستواء (خط استواء الكتابة) — هو مستوى التسطيط العام الذي تلاو بعض الحروف قوته ، ويهبط بعضها أسفله .
سن القلم — هو صمك غايه بمد عام بربه ، أو مقدار غلظ قسطته .

« حرف الشين »

التشعير — هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرقيقة التي تشبه الشعرة ، وتلحظ في نهاية عراققات الباء والفاء
واقاف والسين والصاد واللام واللم — وذلك في الخطوط اللينة أصلاً .
شاكلة الألف — ما قبل عققتها أو نتيها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها الدور الأخير .
شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء العلوي منهما .
التشظية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية .

« حرف الصاد »

التصنيف — هو القراءة المخطئة بسبب عدم وجود النقط والتشكل .
مدر القلم — عرشه ، وسن القلم غلط قطته .

« حرف الطاء »

الحروف الطوالع أو الحروف الطالعة :

هي الحروف القائمة أو المنتصبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع : ، الألف واللام ، وأسنان الباء وأختها ، وأسنان الميم وأختها ، وسنة الياء المتبدئة .

« حرف الميم »

التفريق — وهو التفرؤس الذى يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس الميم وأختها ، ورأس الواو ، ورأس الياء ، ليكمل من كل منها حرف إفراد — والمراقبة هي الجزء للدور من الحرف ، الهابط عن مستوى التسطيع .

التقد — هي تدويرات الميم والفاء والقاف واليم والواو والماء ، وتثليث الميم ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتثليثها .

المجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف للتشابه بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

المقف — ويقصد به الذى يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات الميم .

التدوير — قصد به الذى يلحق بالخط المستقيم على شكل تدوير مشطى ، أو مطلق .

الخطف — هو التدوير فى نهاية المراقبة أو نهاية الألف اللينة .

« حرف الفاء »

التسطيع — تعرض رأس الحرف الطالع أو ما فى معناه ..

« حرف القاف »

التدوير — هو التدوير أو التدوير ، وهو من أهم صفات الخط اللين .

القفا — قفا الألف يمينا ، وقفا الباء قائماً لتصير التنصب ، وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة الميم .

تعدوة الميم ، قفاها (« مؤخر رأسها ») ، وهو أول ما يخط من رأسها فى الخط اللين .

القوس (الدور) — ما جبل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقط على امت واحد .

« حرف الكاف »

الانكباب — هو المربوط مع الليل ، وهو في جيم التثنية أول ما يحيط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير يترطب في وسطه ، وللكتب — ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كراس المال .

« حرف اللام »

التلويز — هو التدوير في رأس الصاد والطاء والحاء واللين ، والتلويز في كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما في الجيم للفتحة جهة اليسار .

الاستلقاء — ما كان أعلاه من عنة وانحطاطه من يئرة ، سواء أكان ابتداءه من أعلى أو من أسفل .

اللين — الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

حرف الميم

الاستعداد — هو الإطالة والتعطيط ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه للقر العلاف ابن فضل الله « من لم يحسن الاستعداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة في شيء » .

« حرف الواو »

التوسيع — ويقصد به زيادة الأعراس في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التعويس .

في صور مرفوع

الألف شكل مركب من خط متعصب (قائم) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هي قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومندوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا في رسالة الوسيق عند ذكر حروف الميم : أن مساحة الألف في الطول تكون ثمان قط من نقطة القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض ١/٨ الطول ، وقدرها غيره بست نقط ، وقدرها الشيخ زين الدين شهاب الأتاري في ألقية بسبع نقط ، وهي على نوعين :

(أ) للمفردة ، ويذكر القسطندي أنواعها المختلفة في الخط المستدير ، وهي الألف في ابتداء السكيات .

(ب) للركبة التي توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أي رأسها ، لأن الألف أي طرفها الأسفل ، وقد يكون القتب في الخطوط المستديرة موصولا بغيره .

جـ في الخط الرخائي ، أو مطلقاً كما في الطومار والرقاع ؛ وذنب الألف في الخط الكوفي مطلق ليس فيه تشهير أو تحريف ، ويلحقه تجميع أو عطف من جهة ينة اليد ، صدر القلم في الكوفي التذكاري ، أما في كوفي المصاحف فيلحقه انقطف بتشهير إلى ينة أو إلى يسرة ، وفي خط التحرير يلحقه عطف مطلق أو عطف بتقويس ليس فيه تشهير ، وقد تكون الألف محالة من أعلاها إلى الخلف في البردي — فلا توازي غيرها من التوائم ؛ ويقال أيضاً قفا الألف بمعنى ظهرها ، وشاكلة الألف أي ما قبل انعطافها من أسفل .

الباء وأخواتها — على ضربين :

(أ) المفردة ، ويذكر القلقشندي أنواعها^(١) وتركب من قائم قصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطيح ، وهي في الكوفي موقوفة (أي مبتدئة) وقد تبسط ولكنها لا تنتهي بتشهير ، وإنما يكون أنهاؤها كابتدائها صدر القلم .

(ب) المركبة ، وهي إما مبتدئة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعاد للتوسطة قليلاً إذا توسطت شيئين لها كالنون والياء المركبتين ، كما في كلمة « النبيين » .

وللباء المتطرفة حالتان ، مبتدئة في أول الكلمة ، أو مختمة ، وتكون موقوفة كالفرقة أو مبسوطة مثلها ، يقال قفا الباء وذنب الباء ، وليس للباء الكوفية تشعيرة بل هي للفهوم في الخطوط المستديرة .

الجيم وأخواتها — وهي على شكلين :

(أ) مفردة ، وتكون صورتها في الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيح بزواوية حادة ، وقد يتجاوزها نزولاً ، وهو في الكوفي بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفي التذكاري بمرآة هي بين الإرسال والإسبال^(٢) ، أما كوفي المصاحف فيه من العراقة للرضل للرج الشكل وما يشبه الباء الراجعة بمرض التلم .

(ب) مركبة ، وهي إما مبتدئة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختمة ؛

الدال وأختها — وهي في الكوفي (الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف) إما :

(أ) مفردة على شكل مثلث كما في الخط المستدير ، لا يجمع^(٣) طرفها ، ولا تهبط عن مستوى التسطيح ، وقد تكون على شكل الكاف للبسطة^(٤) ، وفي أعلاها شظية إلى ينة اليد على زاوية أو قائم قصير يمرض القلم .

(ب) مركبة مختمة على شكل الكاف للبسطة أيضاً ، أو على شكل المثلث في (خطوط البردي) بشيء من التريط في قاعدتها ، يكاد طرفها يجمع .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٦٠/٦١/٦٢ وهي المجموعة والموقوفة والبسطة .

(٢) وصف القلقشندي أنواع الجيم كما يأتي : مرسله مسبلة ومختمة ورفاه ومأوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون ينتهي من نهايته إلى أصله ، تعظيظه .

الراء وأختها — على ضربين :

(١) مفردة^(١) .

(ب) ومركبة (مختمة) .

والأولى في الخط الكوفي التذكاري على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسولة بقويس في نهايتها^(٢) ، وهي في كوفي الصاحف على شكل يشبه الدال المادية مع ترميز ملحوظ في خنطها للتضج ، وفي خطوط البردي مقورة ومبسولة^(٣) ، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها^(٤) ، وتقرّب حيلز من الدال كما نعرفها في خط اللسخ ، أما للمركبة فهي في الكوفي التذكاري مقورة ومبسولة كذلك^(٥) ، وفي كوفي الصاحف على شكل مقرّبتها (كالسكاف المبسولة) ، وفي خطوط التحرير المخففة تقور ، وتكون قرية من البسولة ، نازلة عن مستوى التسطّيع أو متخذة تقويرها أو انبساطها عليه^(٦) .

السين وأختها :

وهي مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختمة») ، وأسنانها في الكوفي التذكاري نواظم قصيرة ترسم بمرض القلم ، متساوية الطول أو منحدرة ، نائتها أقصرها^(٧) ، وقاعها خط أفقي على مستوى التسطّيع ، وهي في الصاحف بنس الرسم إلا أن أسنانها قد تكون كأسنان اللشار مثثة الشكل^(٨) ، أما في خطوط التحرير فيكون بين أسنانها تقوير تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير المخففة ، وقد تعتمد السنته الثالثة في السين للفردة .

وعرّاقة السين للفردة هي على وجه التقريب كعرّاقة التون بسطاً وتقويراً .

الصاد وأختها :

وهي مفردة ، ومركبة والمركبة متوسطة أو متطرفة .

وهي في الخطوط التذكارية إما أن تكون ماورة مبسولة قاعدة أو مبسولة القاعدة والقفا ، أو مستطيلاً ملقي بطوله على مستوى التسطّيع ، أو مستطيلاً مال ضلعاه التصيران نحو ثنته فبدا (كالسين) ، أو مثلاً قائم الزاوية ضلعه

(١) وهي في الخطوط المتديرة التي يصلها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، ومبسولة ومقورة .

(٢) انظر «شاهد رقم ٣١٥٠/١١٧» — المصحف الإسلامي بالقاهرة .

(٣) انظر «جرومان PER.F. & PER.» .

(٤) انظر «جرون PER.F. & PER.» .

(٥) الشاهد للذكور ٣١٥٠/١١٧ — المصحف الإسلامي بالقاهرة .

(٦) انظر جرومان PER.F. .

(٧) «الشاهد ٨٨٥١ بالمصحف الإسلامي بالقاهرة في كلتي سنتين وستة .

(٨) وقد تكون السنته الوسطى دون غيرها مثشّارة .

التصير هو القفا ، أما هي في المصاحف خططان متوازيان ، متناهيان ، أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيط ، وثانيهما وهو الأعلى قوة بقليل ، في تمامها تقويس يلتقي قائماً مع جرتها السفلى ، وهي في البردى ملوزة وقد تشبه صاد للمصاحف .
أما عراقتها فهي في حكم عراقة السين ، بسطاً في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف ، وهويرى في خطوط التمرير .

الطاء وأختها :

الطاء (١) إما :

١ — مفردة .

٢ — أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختمة .

وهي في الكوفي التذكاري تشبه المعاد في كثير من أحوالها ، وأغلب ما تكون مستقيمة القفا ، قائماً مستقيم ، أو مقوس ، وقد ميل هائياً حتى ليكاد يبلغ ما فوق قفاها ؛ وهي في خط المصاحف كالصاد قائماً منتصب دائماً ، أما في خطوط التمرير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وُفِّتْ بها رجعت طالماً من تلقاء ذنب الألف حتى تهاب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة منتبهاً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إغناذاً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى عنة اليد ، ثم اصعد بتدوير لترجم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسرة في هبوط ، منتبهاً إلى شاكلة الألف — وتلك هي طريقة البتشتين وغير المجيدين .

العين وأختها — وهي :

١ — مفردة .

٢ — مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومختمة ، والمفردة في الكوفي التذكاري تكون مفتحة القمة أو مقلبتها ذات عراقة مرسلة أو مسيلة أو مربة — إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية (٢) ، وتكون العراقة أحياناً رجماً تحت مستوى التسطيط يشبه رجح الياء الزاجعة ، وهي في المصاحف تشبه العين للمروقة لنا ، وتكون من هامة وعراقة عاديتين ، وغالباً ما تكون رأس العين في كوفي المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجماً يشبه رجح الياء ، وهي في البردى تكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة بتراء .

أما العين المركبة المبتدأة فهي في الكوفي التذكاري مستديرة الرأس خفياً ، بينما هي في كوفي المصاحف ناقصة التدوير كما في العين المفردة سواء بسواء ، وفي خطوط البردى يقل تدوير رأس العين ؛ والعين للمركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقلبتها ، وتكون على مستوى التسطيط نفسه ، كما قد تملأه فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيط ، وهي في المصاحف مفتوحة القمة ، ويمدو في خط « للشق » مطموسة اليأس (٣) ، وفي خطوط التمرير مقبلة القمة على هيئة مثثة ، ومفتوحة أحياناً .

(١) يقسمها الفلشندي إلى موقوفة ومرسلة ، وهو تقسيم لا يبتينا كثيراً .

(٢) غالب ما تكون هذه العين في نهاية السطر حيناً لا ينقسم للكان لتقويس العراقة .

(٣) ربما رجح ذلك إلى تعطيط خط الشق تعطيطاً ينقسم معه هلو الحروف .

أما العين للركبة المحتمة فهي في الكوفي التذكاري مفتحة الرأس أو مقفلتها ذات عراقة مسبلة ، وهي في المصاحف مفتحة الرأس ، بتراء العراقة أو مرسلتها ، وهي في البردي مقفلة الرأس على هيئة الثلث ، بتراء العراقة .

الفاء :

١ - مفردة .

٢ - مركبة مبتدأة ومتوسطة ومتطرفة .

فالمفردة في الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وقفا مستقيم في طرفه الماوي شظية حديدية الطرف ، وعراقتها مبسوطه موقوفة ، وهي كذلك في خط المصاحف مع تدوير في قعدوة الرأس ، وهي في خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عراقة مستديرة موقوفة (بتراء) حق لنشيه الواو في كثير .

والركبة المبتدأة في الخطوط التذكارية تشبه رأس أختها المفردة ، وهي في خط المصاحف شظية برأس زميلتها المفردة كذلك - والركبة المتوسطة في الخط التذكاري تدوير مركز على خط التسطيح أو معلى فوق قائم قصير ، وهي في خطوط المصاحف تدوير يرتكز على خط التسطيح ، وتمقد في خطوط التحرير على مستوى التسطيح على هيئة قرنية من الدائرة ؛ أما الفاء للركبة فهي في الخط التذكاري دوران على مستوى التسطيح وعراقة مبنسوبة موقوفة ، وهي في خط المصاحف قرنية من ذلك ، وفي البردي مقفودة على خط التسطيح في شبه دائرية ، وعراقتها لا تكاد تتأرق خط التسطيح هبوطاً إلا في قليل - وهي عراقة بتراء على كل حال .

الغاف :

١ - المفردة ، وحكم رأسها حكم رأس الفاء في أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما «عراقتها» فتختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تمييزاً تاماً ، فهي في الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدوير الواو ، وفي المصاحف هي أشبه ما تكون بالياء البتراء ، وهي في خطوط التحرير قرنية من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ - للركبة ، وهي مبتدأة متوسطة ومختمة ، وحكم الأولين حكم الفاء ، أما المحتمة حكم رأسها حكم الفاء وحكم عراقتها حكم عراقة الفاء المفردة .

الكاف :

وهي مفردة ومركبة :

١ - أما المفردة في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهي أشبه شيء بالفاء مع بسطة في الطول ، وهي مشكولة من أصل ، وتكون شكلتها في الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظية تنكسر إلى يسرة لتكوين زاوية منفرجة أو قائمة ، وهي في خطوط التحرير مثل ذلك مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة المتوسطة والمتخمة كسابقتيها تماماً .

اللام :

١ - المفردة ، ونجرب في رسمها على نظام الألف المطلقة ، لأنهما صاحبان ، يضاف إليها في الخط التذكاري خط قصير مبسوط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والنبسط بينهما زاوية قائمة ؛ وفي خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شيء من اللين يلحق مكان اتصال قائمها منبسطها ، وهي في خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر هندسا كلتها ، وعراقتهما مبتورة .

٢ - المركبة للبتداء والمتوسطة والمتخمة ، وتكون للبتداء على مثال المفردة في كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون للتوسطة في الخطوط التذكارية قائماً يشبه الألف ، وهي في المصاحف كذلك ، وهي في البردي ممدود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الممدود حتى يحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، واللين ظاهر في إنفاذها من لدن شاكلتها صموداً وهبوطاً ، أما اللام المتخمة فهي في الكوفي التذكاري تهبط عن مستوى التسطيح ، ومن ثم يرسم انبساطها ؛ وفي المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل في موضع اتصال القيام بالانبطاح وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك التناسب الهندسي بين جزئيهما ؛ وفي خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيح وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقتهما بتراء .

الميم :

١ - المفردة ، وهي في الكوفي التذكاري مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيح ، وهي في خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردي تدور من يسرة إلى ينة ثم تمرق في إسبال أو انبساط^(١) .

٢ - المركبة للبتداء والمتوسطة والمتخمة .

وهي في الابتداء ، في الكوفي بأنواعه ، تدوير يكون تاماً في الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف ، وقد رسم فيها نصف دائرة على مستوى التسطيح ويكون تدويرها ناقصاً في البردي ، وهي في حالة التوسط تكون كما في الابتداء ، وفي الاختتام تكون كاليم المفردة في جميع حالاتها .

النون :

١ - المفردة ، وتكون في الكوفي التذكاري أشبه بالرامع زيادة في التقوير ، وتبزل دائماً عن مستوى التسطيح وتكون في المصاحف من خميس مسبل من يسار الكاتب إلى يمينه ، ثم تزول باستقامة عن خط التسطيح ، ثم يسطح إلى اليسار ، وهي في البردي مقورة ، ومبسطة مبتورة في معظم حالاتها ، كقراء .

٢ - المركبة للبتداء والمتوسطة والمتخمة .

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف الفقهني لليم المبسطة « صبح الأعشى » الجزء الثالث ص ٨٦ ، وموقع الخفيفة استفتاء أو ميل .

والركبة في الخطوط التذكارية تشبه الياء ، والمتوسطة كذلك ، والمختمة تشبه النون المفردة ، والركبة المبتدأة والمتوسطة في المصاحف تشبه الياء فيها ، أما المختمة فتشبه نون المصاحف المفردة ، وفي البردي تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالياء ، وتكون المختمة على هيئة نون البردي المفردة برغم اتصالها بما قبلها .

الهاء :

١ - الفردة ، وهي في الخطوط التذكارية إما (مرارة) تتكون من خط مائل كرامن الجيم الكوفية وخط مستقيم أنصر طولاً على مستوى التسطيح ، وتقويس ينتهي إلى وسط الخط الأول - وهي قريبة من ذلك في خطوط المصاحف وخطوط البردي ، مع ترطيب هو من خصائص هذين الخطين .

٢ - الركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء بسد فراغه قوسان من مركز واحد .

والتوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة في المصاحف فتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بمن القلم ، وتد تكون كهاء البردي مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، أما المتوسطة في البردي فهي إما مشقوقة متعادلة الطرفين المأوى والسفلى أو ملوزة الطرف المأوى ، أو مدغمته .

الواو :

١ - الفردة ، وتتكون في الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كمرات الرء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها منوط قليلاً ، وتتكون في خط المصاحف من رأس مستديرة وعراقة مسيلة يتراء .

٢ - الركبة ، وهي في الخطوط التذكارية كالواو المبتدأة ، وفي خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردي لا تختلف عنها في حالة الأفراد في شيء ، سوى اتصالها من رقبته بما يكون قبلها من الحروف .

اللام ألف :

وهي في جميع أنواع الخطوط الكوفية أقرب إلى اللام ألف في خط النسخ .

وهي في الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأناسية مثلث ضفير متساوي الساقين مركّز على خط التسطيح ، ينته ضلعاها للتساويان إلى أعلى ، ثم يصدّيهما في استقامة حتى يائنا مبلغ الأصابع طولاً ، ويكونان مستقيمين ، أو لوسين متقابلين .

وهي في المصاحف أشبه بالذوق الثاني - يلسع ما بينهما أو ضيق .

الياء :

١ - الفردة ، وهي في الكوفي التذكاري إما ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقتها تشبه عراقة القاف أو الراء أو النون ، أو راجعة ، ويبقى البسط عراقتها في معظم الحالات - وهي في كوفي المصاحف على شكلين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بشعر ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية مراقبتها منتظمة - أما الثانية فراجحة ، ويكون جميعها صدر القلم في أول الرجح ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجح ربيعاً بسن القلم دون عرشه ، وفي البردى تكون الإباء للتردة شديدة بالإباء في الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة ، وهي البدأة واللتوسطة والمنتمة ، وحكم البدأة واللتوسطة في كل أنواع الخطوط كحكم الإباء ، أما المنتمة فهي كالفرقة تدور برأ ورجماً .

في حسن التكبير ورمضه :

ولكي يكون هذا الخط كبقية أنواع الخطوط البرية جيداً ينبغي فيه :

- ١ - أن يرقى كل حرف من حروفه حقه مما يجب أن يتكون منه من الخطوط .
- ٢ - أن يبطى كل حرف حقه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغلظ .
- ٣ - أن يكمل كل حرف ، بأن يرقى حظه من الهيئة التي ينبغي أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب أو استواء أو تقويس .
- ٤ - أن يشيع كل حرف ، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض^(١) .
- ٥ - أن يكون مسطراً ، بمعنى أن يضاف كلاته كلة إلى كلة حتى يصير سطراً منتظماً الوضع كالسطرة^(٢) .
- ٦ - ألا يعد إلا لإتمام السطر إذا فصل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع الدعادة أو آخر السطور^(٣) .

(١) انظر مجموع البردى: P.B.R. و P.B.R.

(٢) القائلندي - صبح الأمل ، ج ٣ ص ١٣٩ سطور ٥ - ١١٤ .

(٣) الرجح السابق ص ١٤٠ .

(٤) الرجح السابق ص ١٤١ .

النسبة الفاضلة فيه

يقول القلقشندي : « الأفضل أن يبقى الخط على أصل
يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير
من حروفه » .

« إخوان الصفا يتكلمون في تناسب الحروف ومقاديرها
في كل قلم ويقولون « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً
وما يكتبه صحيح التمام ، أن يجعل قلمك أصلاً يبقى عليه
حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه في حروفه
لا يتجاوز ، ولا يقصر عنه » .

« نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاضلة في
الخطوط اللينة — الخط السكوفي لا يجرى على النسبة
الفاضلة للخطوط اللينة — دراسات في النسبة الفاضلة للخط
السكوفي .

١٠ - النسبة الضامة فيه :

- ١ - يقول صاحب رسائل أخوان الصفا في رسالة الوسيق في شأن تناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم .
- « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يحصل لذلك أصلاً في حروفه ، ليكون ذلك قانوناً ، له يرجع إليه حروفه لا يتجاوزها ولا يقصر دونه » (١) .
- يقول - ومثال ذلك في الخط العربي أن نخط ألفاً بأى قلم شئت ، ونجعل غلظه الذى هو عرسته مناسبة لطوله ، وهو الثمن ، ليكون الطول مثل للعرض ثمان مرات ، ثم نجعل البركار على وسط الألف ، وتدبر دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دوراتها) عن طرفيها (٢) ، فإن هذا الطريق ولشكك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على اللسبة ، ولا تحتاج في مقاييس ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التى يحيط بها .
- قالبه وأخواتها - كل واحدة منها يجب أن يكون قائمها ومنبسطةا مساويين مآ لطول الألف ، فإن زاد سج ، وإن قصر قبح ، ومقدار ارتفاع سنها وجميع الأسنان التى فى السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف .
- والجيم وأخواتها - مقدار مدتها فى الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجرى الأمر فى الميم والنون والسين والشين والصاد والضاد والراء والزى ، كل واحدة منها مثل رجب يحيط الدائرة .
- والدال والذال - كل واحدة منها يجب يكون مقدارها ، إذا أزيل الانشاء الذى فيها وأعيدت إلى التسطيح ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .
- والسين والشين - كل واحدة منها يجب أن تكون أسناتها إلى فوق كل منها مثل مقدار ثمن الألف ، وجعلتها فى العرض بمقدار نصفها - وتزويقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .
- والصاد والضاد - مقدار عرض كل منهما فى مداها مثل مقدار نصف الألف - وقسمة اليافض فيها مقدار ثمن الألف أو سدسها ، وتزويقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .
- والطاء والقاف - كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .
- والميم والنون - كل واحدة منهما مقدار تقويس رأسها فى العرض مثل نصف الألف ، وعراققتها مثل نصف محيط الدائرة التى قطرها الألف .
- والفاء - يجب أن يكون تدويرها ومنبسطةا مآ مثل طول الألف ، وعرض حلقها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

(١) الفائقى - صبح الأعشى ، الجلد الثالث ص ٤٩ و ٤٣ و ٤٤ .

(٢) الفائقى « الألف » ص ٤٤ الذكر ، يقول « وتدبر دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دوراتها) عن طرفيها ونحوها » ص ٤٤ مائة المؤثر تقول عن طرفيها - وعلى هذا جربنا .

واقاف — تزيئها من فوق يبنى أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتزيئها مثل نصف الدائرة (١) .

والسكف — يبنى أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة اليباض داخله مثل سدس طول الألف ، وتسطيحها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .

واللحم — يجب أن يكون مقدار طول قائمها مثل الألف وسدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .

والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف محيط الدائرة .

وبالد يبنى أن يكون مبدؤها دالا مقبوبة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتزيئها إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة (٢) .

ثم يقول « وهذه المقادير وكية نسبة بعضها إلى بعض هو ما توجه قوانين الهندسة والنسبة القاضية ، إلا أن ما يضارفه الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك » .

ومجمل بضمهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقادير التقديرية بالنسبة للألف في بقية الحروف (٣) .

وسيط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذى يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع فى القالب إلى ما سبق أن قرره فى مائتها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثلاثة ، ثم « ابن عبيد السلام » من بعده (٤) ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه للحروف .

• • •

على أن للتصود بهذه النسب والمقادير هو الخط الذين الذى يزعمون أن ابن مقلة اخترعه فى العراق على رأس الثلاثة : (الخط الجليل (٥) ، وخط الطومار (٦) وخط الثلث وخط الثلثين وخط النصف ، والمسلسل (٧) والتبار (٨) وغيرها من الخطوط التى حذفتها المصريون بدورهم فى القرن السادس والسابع الهجريين) .

(١) وذلك من صحتها فى الخط الذين فى عصرنا الحديث .

(٢) وذلك صحتها فى الخط الذين فى العصر قديم .

(٣) التفاضلى — صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٤٣ .

(٤) راجع الفصل الذى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذى يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلاماتهم على المنشورات والعهود ونحو ذلك .

(٧) وهو خط مشبك الحروف كانت تكتب به الرسائل المطولة والقواعد وكتب الوقف .

(٨) وهو خط دقيق كان يكتب به فى القلم الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها .

نظرنا في هذه المماير نرى مقدار انطباقها على الخط اليابس فالتقيناها لا تكاد تطبق إلا على عدد قليل من الحروف ، ونحن ثبت هنا ما وصلنا إليه في محاولتنا :

فقد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة في العرض بين $\frac{1}{11}$ و $\frac{1}{30}$ من طول الألف .

أما الباء — فقد وجدت في كثير من الخطوط اليابسة (إذا أعيدت إلى التسطيع) قدر طول الألف تقريباً ^(١) .
ووجدت الباء المبتدأة والتوسطة وأخواتها عمالة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها في هذا النوع من الخط ما يقرب من نصف طول الألف ^(٢) ، وقد وجدت في بعض الكتابات بقدر طول الألف ^(٣) .

أما الجيم — فقد خالفت المبتدأة والتوسطة على السواء القاعدة الرسومية ، فهي في الخط اليابس تبلغ ثلث طول الألف تقريباً ، بينما هي في التقدير المرسوم لها في الخط اللين نصف طولها ^(٤) .

أما الدال الثلاثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيداً إلى التسطيع بمقدار طول الألف ^(٥) ، أما الدال المشكوة (التي تشبه الكاف) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف ^(٦) .

أما السين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متعددة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريباً ، على حين أنها في التقدير عن طولها فقط — أما عرضها فهو جبار على التقدير (نصف طول الألف) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بخليل — أما ضعة اليابس فيها فليست بمقدار ثلث الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف ^(٧) ، ومقدار ربعها ^(٨) ومقدار ثلثها ^(٩) ومقدار الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف ^(١٠) .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل تنبيه مساوياً لطول الألف تقريباً ^(١١) على ما هو مقدر

(١) وذلك كما في النقش ١٠٠٦/١٠ في سجلات المتحف الإسلامي للزورخ ٢٣١ هـ .

(٢) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات دار الآثار العربية ، المتحف الإسلامي حالياً ، للزورخ ٣٠٠ هـ .

والنقش المرقوم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي ، للزورخ ٣٤١ هـ .

(٣) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي ، للزورخ ٣٥٥ هـ السطر الأول .

(٤) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي للزورخ ٣٢٠ هـ .

والنقش المرقوم ١٨٩/٢٢٢٩ .

(٥) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٦) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(٧) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ .

(٨) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٩) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(١٠) راجع النقش المرقوم ١٨٩/٢٢٢٩ .

(١١) في النسخين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

لها في النسبة الفاضلة في الخط اللين.

أما الماء — فتبلغ حلقته (تدويرها) وحلقة الواو ثلث طول الألف ، لاسدسها^(١).

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواء بسواء .

أما الميم — فقد وجدت حلقته (تدويرها) بمقدار ربع طول الألف تقريباً^(٢).

أما نريق القاف والنون فلا يعدو ربع دائرة^(٣) نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هي في القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف فهي كالمدال تقريباً ، — وى أن خطها من فوق، إذا حذفنا تنديها (شكاتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف^(٤) .

وأما الياء اليابسة فتخالصه الرطبة في الرسم ، لذلك يتعدى "شبه بينهما" ، إلا أن المرقعة منها لا تتجاوز عراقتها ربع الدائرة المرسومة حول الألف في حالة انصبالها^(٥) أو رجها^(٦) ، على غير ما هو مقدر لها في قواعد الخط اللين .

— ٣ —

وهكذا لا تجرى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاضلة التي قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرهما عليها مشاهير الكتّاب — فافقد قسناها بمعايير النسبة الفاضلة فوجدناها في كثير من الأحوال نائية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة نفاية في البهاء والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بعالمها من جمال خاص

وقد استوى هذا الخط ليايس مع الزمن على قدمين ، واتضحت له حياة فنية خاصة به تانس فيها الخط اللين مستقلا عنه ، وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثاني الهجريين .

* * *

(١) كما في النقش ١١٣٧ .

(٢) كما في النقش السابق .

(٣) النقش المرقوم ١٢٧٨ سالف الذكر .

(٤) النقش المرقوم ١٢٣٤ سالف الذكر .

(٥) كما في النقش المرقوم ٧٧٢١/١٨٩ : سطر ٤ في كل من «على» و «السكندى» .

(٦) وفي النقش المرقوم ١٢٣٤ : السطر الأخير في كلمة «على» .

ومنذ تحور هذا الخط من قود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتابه لأعظم العنان في شأنه ، كل بما يراه حقاً للثل الأعلى فيه ، فأشبهوا منه أشبه تشابه في مجملها وتفاوت في تفصيلها ، ولم تجمد كتاباتهم جارية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصمم لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شيء من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التي يركن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين $١ : ٣ : ١ : ٤ : ١ : ٥ : ١ : ٦$ ، والوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد في الكتابات المرصنة البارزة ، ويقل في الكتابات للرفعة الصاعدة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسطت فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أي ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول يتقارب $٧ : ١$.

ويسكيخ الدوق التي نسبة كهذه لسبيين :

الأول — لأنها النسبة للتوسطة .

الثاني — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الماسة للقررة للخط اللين ($٨ : ١$) .

بل إن بعض حذائق الكتابة يذهبون إلى جعل النسبة الماسة $٧ : ١$ بدلاً من $٨ : ١$ ، وقد قمنا كتابتين بإيتين وحاولنا نسبة حروفهما المختلفة إلى الماترما :

● الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفعة بعض الشيء ، نسبة عرضاتها إلى طولها $١ : ٧$ — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيع لكانت قدر طول الألف .

٢ — أن ستة الباء للتوسطة وما في معناها تبلغ $\frac{1}{3}$ طول الألف .

٣ — أن الجيم للبدء والتوسطة ، من لدن جبهتها حتى تصافها بخط التسطيع ، قدر ثلثي طول الألف .

٤ — أن الدال للثلاثة ، إذا أعيدت إلى التسطيع ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تمررت الراء وأختها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً .

٦ — أن شش السين وأختها جند $\frac{1}{5}$ طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق جند $\frac{1}{6}$ طول الألف ، وأن تمرشها بقدر $\frac{1}{7}$ طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بقدر $\frac{1}{8}$ طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بقدر $\frac{1}{9}$ طول الألف ، وارتفاع تلويظها بقدر $\frac{1}{10}$ طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أي التصافه بخط التسطيع قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس المين (للبور) قدر $\frac{1}{11}$ طول الألف ، ومقدار تدوير المين إذا أزيل تشنية قدر $\frac{1}{12}$ طول الألف ، ومقدار عرض ثمة المين الثلاثة للتوسطة قدر $\frac{1}{13}$ طول الألف .

(١) كتابة مرفوعة ١٢٢٢ في سجلات النصف الإسلامي بالقاهرة .

- ١٠ - وأن تدوير الماء والنفاء قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١١ - وأن عرض الكفاف بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وقصة البياض فيها بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٣ - وأن تدوير اللام بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٤ - وأن تحريق التون بقدر طول الألف .
 - ١٥ - أن عرض الماء المفردة وللشقوق الحركة بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٦ - أن تدوير رأس الواو بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تحريقها بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٧ - وأن تحريق الياء إذا أزيل تنهيا بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- والثانية : كتابة بارزة الحرف معرضة : نسبة عرض ألفها إلى طولها ككتابة : ١ : ٣,٥^(١) - فوجدنا :
- ١ - أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لبكت بقدر طول الألف .
 - ٢ - أن سنة الباء للوسطة وما في منهاها تبلغ $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٣ - أن الجيم للبدأة وللوسطة من لدن جبهتها حتى تصافها بخط التسطيح $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً .
 - ٤ - أن القاف إما أن تكون بطول الألف أو بقدر $\frac{1}{4}$ طولها .
 - ٥ - أن تحريق الراء وأختها قدره $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٦ - أن مقدار ارتفاع أسنان السين بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن عرضها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٧ - وأن عرض الصاد وأختها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً ، وأن قصة البياض فيها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٨ - وأن عرض الطاء وأختها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٩ - وأن عرض رأس العين (الدور) $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل تنهيا $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً .
 - ١٠ - وأن تدوير الماء $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١١ - وأن عرض الكاف ، وقصة البياض فيها قياساً على قصة البياض في الصاد قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف .
 - ١٣ - وأن انبساط اللام على خط التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

(١) كتابة رقم ٨٣٨٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

١٤ — وأن تمزيق التون $\frac{1}{4}$ قدر طول الألف .

١٥ — وأن عرض الماء بقدر $\frac{1}{2}$ طول الألف .

١٦ — وأن تدوير رأس الواو بقدر $\frac{1}{3}$ طول الألف ، وأن تمزيقها بقدر $\frac{1}{7}$ قدر طول الألف .

١٧ — وأن تمزيق الياء غير الراجعة $\frac{1}{4}$ قدر طول الألف .

ويمكننا في شيء من التجاوز أن نحرر لهذا الخط اليابس « مدلا » أو نسبة متوسطة يجرى عليها ، « انحنا » النسبة .
 المستخلصة من الكتابة الأولى (رقم ١٢٣٧) في سجلات التحف الإسلامي « نسبة فاضلة » يصح اعتبارها قاتوة يرجع إليه
 مجرد الخطوط اليابسة في العصر الحاضر ، لا يتجاوزونه أو يقتصرون دونه — إلا مختارين .

افضل مباشر

تقوش القرن الأول المجرى

فلة الكتابات التذكارية من هذا القرن — علامات
الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — تقوش النيساباء
بقية الصخرة بالقدس ٧٢ هـ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ هـ
من أسوان — دراسة تحليلية لنقش ٧١ هـ من عين الصيرة —
حفايق هامة عن كتابات هذا القرن .

تطور الكتابات في القرن الأول الهجري

الكتابات التذكارية للمروقة من هذا القرن قليلة فلا تستوعب النظر ، وكل ما هو معروف منها ، بما يصلح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاث كتابات :

الأولى : شاهد قبر مكتشف في قرافة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف في قرافة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة القسيساء للوجودة في رقة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أي إلى عام ٧٢ الهجرة^(١) ، في خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الموارى شاهدتي ٣١ هـ^(٢) و ٧١ هـ^(٣) بدراسة تحليلية في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، وسببر جهده في هذا فائحة الدراسة التحليلية للمنظمة ، وقد أفدت من دراسة الموارى لهذين النقشين — ولكنني أخضعتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لي في دراستي لهما ملاحظات أثبتتها في مكانها من هذه الدراسة .

والفشان الأولان شتر عليهما في أرض مصرية ؛ وهما يدخلان دخولا مباشراً في صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرشت لها لملفتها الوثيقة بالنقش للورخ ٧١ هـ ، وقد عن لي أن أصل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبجدية ، لوحة [٥] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضاً كتابات علامات الطرق "milestones" التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان (٨٦/٨٥ هـ) في خان الحظيرة وباب الودودير القلت (شكلاً ١١ ، ١١ ب) ، وكتابة في قصر بركة (٨١ هـ) ، وكتابة في المسجد الأموي من خلافة الوليد بن عبد الملك (٨٧ هـ) بالقيسقاء ، وكتابة في قصر خراوات^(٤) (٩٢ هـ) ، وكتابة في مقياس النيل (٩٧ هـ) ، وكتابة بقصر عمرا من عصر تأسيس القصر ، وكتابة من « خربة نبل » من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريباً .

وإذا نحن ألقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألقيناها تتراوح بين الجودة والرداءة ، فهي تصل إلى درجة لا بأس بها من الحسن في شاهد ٧١ هـ وفي قبة الصخرة ، وفي علامات الطرق التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفي كتابة القسيساء بالمسجد الأموي ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبديها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتي كتابة قصر بركة للورخة ٨١ هـ ودقة لغوية ، ورغم وقوع النقشين الأخيرين في نهاية القرن ، فهما لا يدخلان بكثير كتابة أسوان للورخة ٣١ هـ .

(١) أنظر مقال حسن الموارى في عدد أبريل سنة ١٩٢٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : ٣٢٣ — ٣٢٥ : أقدم نقش إسلامي معروف ، مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عبد ليبريل ١٩٣٢ ، من : *Revue de l'Égypte* مقال حسن الموارى ، ثاني أثر إسلامي معروف (من خلافة عبد الملك ابن مروان) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) في مجلة مورتر (دار الكتب المصرية) .

والناشر في خطوط التحرير المروقة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٥٢٢ هـ المروقة باسم « بردية إهناسية » الرقم ٥٥٨ في مجموعة الأرشيدوق ريتز Ramer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ هـ من نفس المجموعة ، وفي كتابة مؤرخة ٩١ هـ باسم هشام^(١) ، يجدها جميعاً قد جودت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجديد ، من تفرج ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تحطيط بعض حروفها تحطيطاً أكسها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف عثر عليه في جامع عمرو باللهسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أحمد بن الإسكاف الوراق (رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية) .

إلا أن من المرجح نسبته إلى القرن الأول ، وبحكم الأستاذ « لام » Lamun^(٢) على قدم هذا المصنف بنوع الرخارف للوجودة في فواصل السور ، ولذلك فهو ينقسم إلى القرن الأول دون - واه^(٣) .

ويسترعى النظر في الكتابات التذكارية للمروقة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أن مسحة المصاحف تطلب عليها ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن الكتابة على الواد الصلبة ، بما لها من سمات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأن التجويد والنهاية كانا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؛ ولا غرابة فقد كان هم العرب في القرن الأول المعجى قاصراً على تأمين إدارتهم حيثما استقروا فاجتمع ، فضلاً عن الترغيب في الدين الإسلامى بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المعجود

ويرجع أن السليمن لم يتوا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول المعجى ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ هـ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابه بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ^(٤) ، عادة الحشوة ، كبيرة الدلالة على أن الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المروقة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهما يكن من الأمر ، فكتابة هذا الشاهد أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية في مصر .

(١) عاضرات الدكتور « لام » في معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق ريتز البردية رقم ٥٥٨ ، وهي عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن الناس على إهناسية سنة ٢٢ هـ كما يؤخذ من التاريخ الرقم عليها - انظر شكل (٢) ص ٥٤ .

نقش أسوان المؤرخ ٨٣١ / ٦٥٢ م^(١)

أبعده: ٣٨ × ٧١ سم — جهة وروده: مقابر أسوان .

نصه: (١) عواهد القبور: المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات العربية المجلد الأول، صفحة ٦

(٣) بحري ناي: أصل الخط العربي، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد: الخط الكوفي — الرسالة الأولى .

يستعز النظر في كتابة هذا الشاهد « بداوة » الخط حتى ليكاد الإنسان يصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية^(٢)، ولكن نظرة إلى كتابة البردي المؤرخة ٨٣٢ هـ، والتي هي أقدم من كتابتنا هذه بتسع سنوات، ترينا كيف كانت الحروف العربية قد بلغت في مجال الرق — بفضل عناية الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا بأس به، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير في حاجة إلى التطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية لمعداة الفتوحات .

ويؤسفنا أنما تزال تقدم الكتابات الذاكرة القرية المهد من كتابة هذا الشاهد، وهذه — إن وجدت — لكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة القارئة، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلي هذه الكتابة في الترتيب الزمني سوى كتابة شاهد مؤرخ ٨٧١ هـ، وهو من الجودة بحيث تبدد الشقة بينه وبين النقش الذي في أيدينا، ومذ كان كثر "شبه بكتابة أخرى معاصرة هي كتابة الصخرة"، فهو منقطع "أسلة بالكتابة المبكرة التي نحن بصددها .

ونحن نمزو هذا الأخير في كتابة شاهد ٨٣١ هـ إلى أن الكتابات التي اصطالحنا على تسميتها في بحثنا هذا بالكتابات التذكارية، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابتي التحرير وللصاحف، ولذلك نجد أنها أبداً تتقدم من هذين الوعين الذين كانا عند اللحظة الأولى في خدمة الإسلام، يساعداً على نشره، ويمكنان لدعوته، وما من شك في أن الكتابة التي استعملها الرسول في مراسلاته مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول في دينه، هي كتابة التحرير التي حذقها العرب منذ العصر الجاهلي، وأن خط الصحاح الذي يشبه كثيراً كتابة الصخرة، كان قد لبى في الكوفة والبصرة عناية بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة العظيمة بالقدس سنة ٨٧٢ هـ .

أما الكتابة التذكارية، فالرجح أن العرب لم يحذقوها إلا بعد تمام عملية الانسحاق، وعندما بدأت عند العرب التازحين عن ديارهم الرغبة في التسجيل لوفائهم، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة، بطيئة التطور، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل، لم تتركها مزايا الخط الجيد، كالترجيح

(١) ولم ٢٩/١٠٥٨ في سجلات الخلف الإسماعيلي بالقاهرة، شكل (١٢) .

(٢) يرى في: الدكتور ناي في بحثه « أصل الخط العربي » ص ٩١ أول مراحل شتات الخط الرقي من الخط النبطي، ويرى فيه نفس الرأي الدكتور إسماعيل وفنسون في كتابه « تاريخ الفئات السامية » ص ٢٠٣ .

من السطور ، وتساوى ما بينها ، ولم يلبسها الاستعداد والترطيب وما أعلن عتيان من أصول الكتابة الجلية ، إلا في القرن الثاني ، في حين أن هذه التزايا أدركت كتابة البردي منذ الصف الثاني من القرن الأول الهجري .



شكل (١٢) نقش البردي من أصول مؤرخ ٨٣١هـ - للخط الإسلامي بالقاهرة - ولم ١٠٠٨/٢٠

هذا الناحية الأسمى للبكر الذي يقع في ولاية « عبد الله بن سعد » على مصر (٢٣-٣٥ هـ) ، هو الحافة الأولى من نوعها - فيما هو معروف لنا حتى الآن - للكتابات التذكارية ، وهو على ما ترجح بدء صناعة هذه الكتابات في ولدى النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فنحن لا نقصد صناعة الخط لحطب ، فقد كان يتم على صانع الكتابة التذكارية أن يكون ملماً بصناعة الخط وصناعة الحفر في اللواد الصلبة في وقت متأ ، وربما جاءت الكتابة التذكارية نتيجة لتعاون الخطاط والحافر ، وسواء أكان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لحجر الكتابة ، رقاً أو خفراً ، من خلة يتبعها ، وقد تكون هذه الخطة « مصمياً » مثبتة بالداد على الحجر ، كما قد تكون مصمياً ملحوظة في القعن .



لوحة [٦] تحليل أبجدي لنقش أسوان الموزع ٣٩ هـ — كتابته المورى .

وكل ما نستطيع أن نقرر في شأن هذا الشاهد أن « الخط » تموزه ، كما تموزه مهارة الكاتب ومهارة الناق في الحجر بقدر سواء ، فهذه سطورهم لم يلحظ فيها التوازي ، ولم يساو ما بينها ، ولم يحس الكاتب نفسه معدلا يجري عليه ، سواء من حيث متوسط كلات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تنقص كتابة هذا الشاهد مزية هامة من مزايا الكتابة الجيدة هي مزية « التناسب » ، كما لم يلزم الحافظ نفسه بأصول الصناعة الخطية ، فلو أنه ألزم شيئا من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شيء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو « للريح الرصف للفتح البيون ، الأملس للتون ، الكثير الاختلاف ، القليل الاختلاف ، الذي تهش إليه النفوس وتشبه الأرواح » — وشاهدنا هذا نقصه كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتوح البيون ، إلا أنه التفتيح في غير انتظام ، وليس فيه شيء من ملاسة للتون ، بل هو على القبيح من ذلك خشن للتون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الاتفاق ، لا تجري حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتا .

هذا ويلاحظ في عبارته العينية الداعية كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهي : « اللهم اغفر له وأدخله
في رحمة منك وإنا معك » استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين » (١) .

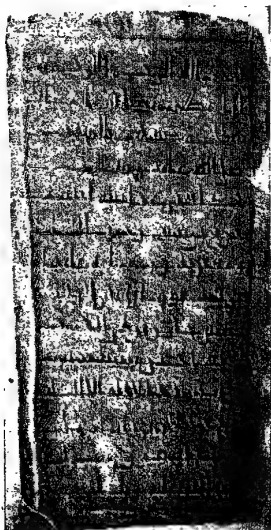
ويستوعم النظر في هذا الشاهد الأثر البطل في كلمات :

عبد الرحمن — الحجري (الحاجري أو الحجازي) — الكتب (الكتاب) جدى (جمادى) — ثلثين (ثلاثين) ،
وذلك من حيث إسقاط ألف اللد .

لتحليل الأيمدى : انظر اللوحة [٦] .

(١) انظر الشواهد النبطية لتلاحظ تشابهاً في نص العبارة يبدو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الفعالية من بني عمرو بن
الأبياط ، كما استعاروا منهم الخط وعادة اتخاذ الشواهد (ص ٥٢ ، ٥٣) .

قش مؤرخ ٥٧٠ - ٦٩١ م^(١)



شكل (١٣) شاهد مؤرخ ٥٧١ م من أسوان و النصف الإسلامي بالقاهرة

رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد (شكل ١٣) في المام الواحد والستين بعد المائة ، ولا يعيل إلى نسبت إلى القرن الأول رغم أنه يحمل تاريخاً صريحاً في نهايته ، وحيث في ذلك أن بعض صانعي الشواهد قد يسقطون كلمة المائة سبباً وهي آخر كلمة في الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسمها فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدجها بين السطور أو يثبتها في مكان جاني بحيث لا تسترعى الأنف القارىء .

ويبقى حجبته هذه على تقدم الظاهرة الخطية في هذا القش مما يثبت عنده على الظن أنه من تاريخ متأخر .

ولكننا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ٥٧١ م كما هو مثبت في آخره ، أما تقدم الخط فهو أمر طبيعي ، لأن سنة التي أن يتقدم مع الزمن ، وعة حقبة طويلة من الزمن تقع بين عامي ٣١ و ٧٣١ م تكفي لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإتقان النسي ، وأن تطور الببارة اليدوية للأتورة التي يحتملها الشاهد مثل هذا التطور ، على أننا نجسنا في الببارة للأتورة عن القرن الثاني الهجري الذي يهبط الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى صفه الثاني ، فلم نجد من بينها ما يشبه هذه الببارة .

(١) رقم ٩٢٩١ في سجلات النصف الإسلامي بالقاهرة .

— له : ١ : — ببلة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ — سلام مصيبتهم بالتي عمد ٤ — على الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر عباسه ابنت ٦ — جريح (حرج) بن سد (كذا) الله ٧ — ومنقره ورضوانه عليها ٨ — توفيت يوم الإثنين لإربع ٩ — عمر خلون من هذه الببلة ١٠ — سلت إحدى وسبع ١١ — وهي تقيد الله إلا الله ١٢ — وحده لا شريك له وأن ١٣ — عمداً عبده ورسوله ١٤ — على الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول تمكننا من دراسة التطور الذي اعتري النصوص الشاهدة في هذا القرن .

يقول الموارى « وليس يؤخذ من عدم وجود هذه البارية فيها هو معروف من قوش القرن الأول الشاهدية أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك القوش » .

وعارن الموارى بين هذا النقش وبين قوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شياً كبيراً في رسم الحروف ، وتلخص هنا رأيه في ذلك :

يؤيد المرحوم الموارى رأيه في قدم هذا الشاهد بما يأتي :

١ - ليس في الفاتحة تنوع إلى عنة اليد كما هو الحال في شاهد ٣١ هـ .

٢ - حرف الدال في (تشهد ، وإحدى ، وسيد ، ووحده) يشبه الدال الثلاثة ، وقد وردت هذه الدال في شاه ٣١ هـ ، وتزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مأنونة في قوش القرن الثاني ، اللهم إلا في القليل النادر وقد تخلصت منها المخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامة على القدم ، ولا يغوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تتجعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شيئاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث في كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ - أن حرف العين ، سواء منه التوسط والمتطرف مفتح القمة كحرف العين في شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً هاء القوش في قبة الصخرة للورشة ٨٧٧ هـ - على اللوحة النحاسية ، لوحة ه وهو يختلف كل الاختلاف عن الهاء للعروقة في الصف الثاني من القرن الثاني المجري ، وأن حرف اللام يشبه مثله في اللوحة النحاسية في قبة الصخرة ، وفي كتابة السيفساء الموجودة في ربة القبة .

ونحن نرى في رأى الموارى ما يكتفي لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولسنا لا نذهب منه إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذي يسميه خط الحاضرة - بل نرى فيه تطوراً طليعاً وليد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نعتقد الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش في خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥/٨٦ هـ) وولاية جعفر بن عبد العزيز على مصر ، ويمتاز عصر عبد الملك بهنئة فنية رائعة هي أقرب إلى الطرفة منها إلى التطور الطبيعي ، وهذه القبة العظيمة التي شيدها عبد الملك حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن للمعاري وطريفه خير شاهد على ذلك ، وقد سميت هذه الهنئة للمعاري بهنئة في الفنون الخزفية التي لا غنى لمن العبرة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذي يحق أن نشير له ظاهرة جديدة من طواهر الفنون القرنية الجميلة ، فقد لحنه تنوع لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة للورشة ٧٧ هـ [لوحة ه] وكتابات علامات الطرق في خان المظرورة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا العصر . يشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عناية عبد العزيز بن مروان، وإلى مصر عن عناية أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة الباني الفخمة وتجميلها، فقد عرف أنه شيد بالمسطط داره المنظمة ذات القبة الذهبية، فسيدة الأرجاء بمحطة أروع التجميل، واتخذها داراً للامارة، وكان عبد العزيز يبنائه لهذه الدار يجري على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفرها للإسلام مظهراً فنياً يبرهن به فنون المسيحيين الشرقيين.

وما لا شك فيه أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد، فتوافقت فيها مجرود الحظ تنافساً كان من أثره هذا التقدم الملحوظ في كتابة شاهد ٧١ هـ، ولا جدال في أن التشابه الدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة، فيه الدليل الكافي على أن الفن الكتابي أو شك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي، مشتركة بين الأنظار الإسلامية، تنقسم عناية الفنانين الذين لابد أن يكونوا قد جعلوا همهم إرضاء الذوق الإسلامي العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص، وهكذا يحق لنا أن نشهد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريباً، كان عصر تجويد الخط وتنافس في تزيينه في كل أنحاء الدولة الإسلامية، ولم تكن مصر أقل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط في عصور إسلامية مختلفة.

على أن هنالك ما يدعو إلى الشك في قراءة الموارى لاسم صاحبة هذا النقش، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم «عباسة ابنة جريج» أو ابنة «حديج»، فذلك أقرب إلى العقول، لأننا بحثنا في فهراس الأعلام في مجلدات شواهد القبور^(١)، فلم نشر على اسم «جريج» أو مكبره «جرج»، في حين وجدنا اسم «عباسة» يتردد من آن لآخر، وينسب الموارى في مقاله سالف الذكر عن «ثاني أثر إسلامي معروف» في مجلة الجمعية الآسيوية للشكبة إلى أن عباسة هذه كانت ابنة لقبلى تحول إلى الإسلام — ونحن نتقدم أن القبط حين كانوا يتحولون إلى الإسلام كانوا لا يتقون على اسمائهم القديمة، فقد رغبوا على ما هو معروف، ولاعتبارات متباينة في الامتزاج بالعرب امتزاج فناء وانتماج، ولقد ذهبوا في استراجهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسباً عربياً وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدتهم على ذلك قضاة من العرب^(٢).

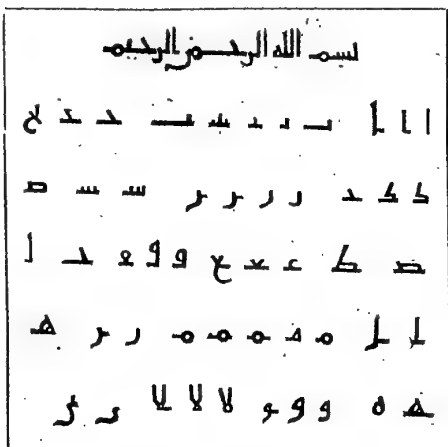
فإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم، فليس من للعقول أن تبقى لهم أسماؤهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام. على أننا نرجح كلمة «حديج» على «جريج» وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت في القرن الأول بين العامة، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سواهم — وقد كانت أسرة «حديج» من أبنة الأسر ذكراً في ولايتي عتبه بن أبي سليمان (٢٤ هـ - ٤٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٦٥ هـ - ٨٥ هـ) على مصر، فمنها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة في ولاية عتبه، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذي كان قاضياً في ولاية عبد العزيز بن مروان، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع تماماً في ولاية عبد العزيز بن مروان، في وقت كان ذكر أسرة حديج ناهياً، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع، ونرجح كل الترجيح أن تكون اليد التي عهدت إليها كتابة هذا النقش قد أبدلت

(١) راجع حرف الجيم في القهرست الأيجدى لكتالوج دار الآثار العربية.

(٢) أنظر الكندي: النشأة والولادة ص ٢٩٧/٨، قضية المرس — ولاية الوليد بن رعاة القهسى ١٨٥/١٩٤ هـ، وقضاء عبد الرحمن ابن عبد الله السرى.

الدال في كلمة حديج راء من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها ربطت الدال للثلاثة وطياً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها في نفس الشاهد دالات أخرى بإسبة ، ومثل هذه الدال للرطوبة معروفة في كتابات البردي للعاصرة ، ويلاحظ توجه عام على كتابة هذا الشاهد من الترطيب يجعلها وسطاً بين القوية واليس ، مما يدل على أن اليد التي رقتها كانت تزاو الخط القوي ويجري به في أعمال أخرى .

للتحليل الأبعدى : انظر اللوحة [٧] .



لوحة [٧] تحليل أبجدي لنقش ٧١ م كما أتت به الهوارى

هكذا درجت الكتابة العربية في هذا القرن في سبيل التجويد ، فتوالت سطورها ، وبدأ التناسب بين حروفها ، وجل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء الذوق الإسلامى والتقرب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد أدت بها أغراض مدنية معمارية وغير معمارية كما في قبة الصخرة في (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى درامية (كما في الشواهد) . ولا يجب أن يظن أن الذهن أنشأ قد

نجد في أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن^(١) ، ولا غرابة فقد توجد في عصور الرق التي أيد تزاول الصنعة فلا يجيدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات في هذا القرن .



ويمكننا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة في هذا القرن الحقائق الهامة الآتية :

- ١ - - - - - قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكن قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .
- ٢ - - - - - حظيت كتابة التحرير بالقسط الأوفر من عناية الكتاب لاستخدامها في أغراض المولة الإدارية المتوعة ، وظهر قلم ثقيل كُتبت به لأصاحف ، كانت الكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجيده ، وليس يجيد أن تكون البصرة قد شاركتها ونافستها في ذلك .
- ٣ - - - - - نشأ في هذا القرن بعد انقضاء حلقات ثلاث - وفي مصر قبل غيرها - خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على اللوادر الصلبة هو الخط التذكاري ، وكان أول أمره بلدى الرداءة لا يجرى على قاعدة ، ويمتاز هذا الخط في مراحله الأولى بشيء من اللين ، مالم يتأثر بالندرج ، وحل محله اليبس (أو الجفاف) الذي هو أخص صفات الخطوط التذكارية .
- ٤ - - - - - غلبت على كتابات هذا القرن التذكارية ، ككتابة شاهد ٥٧١ هـ ، وكتابة الصخرة (٥٧٢ هـ) مسحة خط الصاحف ، ولما كنا نقصد المتأخر للبعثرة من خطوط الصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق في هاتين الكتابتين .
- ٥ - - - - - الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن قليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد فشت

(١) أنظر كتابة قصر بركة التأسيسية للورشة ٨١ هـ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بصير غارانا مؤرخة ٩٢ هـ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة قليل ، المؤرخ ٩٠٠ هـ .

بين العرب في مصر - وعندئذ يئلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣٩ هـ وعصاة ابنة جريح - أو حديج - من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦٠ - لم تأت كتابات هذا القرن التذكارية في جملتها جارية على ناموس الاقتفاء الطبيعي ، فقد نجد كتابات من أواخر القرن بدت عليها مسحة من البدأوة بخليقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التي كتبت بمشورة سامية قد جودت بمجموعة خاصة تشهد بكتابة الصخرة وعلامات الطرق من عصر عبد الملك ، وكتابة الجامع الأموي من عصر الوليد .

الفصل الحادى عشر

نقوش القرن الثانى الهجرى

قبة الكتابات التذكارية فى هذا القرن - دراسة تحليلية

لنقش مؤرخ ١٧٤ هـ - دراسة تحليلية لنقش مؤرخ

١٨٣ هـ - فضل هذا القرن على الظاهرة الكتابية -

لم تستقر بعد أصول الخط التذكارى .

كتابات القرن الثاني الهجرى

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالى ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الثغرة الكبيرة أن تناول نضع كتابات بعضها على البردى وبعضها على مواد أخرى .

ومن الكتابات التى تساعد على سد هذه الثغرة الكتابات الآتية :

(أ) كتابة على بردى مؤرخة ١٠٤ هـ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردى مؤرخة ١١٢ هـ ، وهى عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ فى مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجبس مؤرخة ١١٧ هـ بالأنطونين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردى من حفائر الفيوم مؤرخة ١٤٣ هـ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة

تحف برلين .

(هـ) كتابات مصغية بالخط الكوفى المحقق ، ليست مهيورة أو مؤرخة ، ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول

أو القرن الثانى هـ (مورتز ، الاوقات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من الليد الاستعانة بالكتابات التذكارية اللروفة من هذا القرن خراج مصر ، إذ ربما كان فى ذلك عوض

عما يوزننا من تلك الكتابات فى مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة فى قصر الخير — مؤرخة ١١٠ هـ .

٢ — كتابة فى المدينة — مؤرخة ١١٧ هـ .

٣ — كتابة فى عكا وميدا — مؤرخة ١٣٢ هـ .

٤ — كتابة فى عسقلان — مؤرخة ١٥٥ هـ .

٥ — كتابة ستر الكعبة للصنوع فى تنيس (مصر) — ١٥٩ هـ .

٦ — كتابة ستر الكعبة للصنوع فى تنيس (مصر) — ١٦٢ هـ .

٧ — كتابة فى مكة مؤرخة ١٦٧ هـ .

ويمثل بنا قبل أن قبل على هذه الدراسة ، أن خلال لهذا النقص اليبين فى الكتابات الشاهدية فى الفترة الواقعة بين

عامى ٧١ هـ و ١٧٤ هـ ، والحق أن النقل لا يستطيع أن يقطع فى هذا الأمر برأى يمول عليه ، ومهما يكن من شئ ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يثر بعد على هذه الشواهد — فهى والحالة هذه لا تزال مطمومة فى الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التى عثر عليها غير مؤرخة ، وللوجودة بالتحف الإسلامى فى القاهرة ، يمكن بالدراسة

للقارنة نسبها إلى زمنها ، بقياس غير اللورخ على اللورخ المروفي ، لإلحاق بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات للورخة المروفة في القرن الثاني ، ولكن محاولة كهذه لن تكون في مأمن من النقد على كل حال .

وثالثها — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر في القرن الأول والنظر الأكبر من القرن الثاني ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوي المكانة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجري صاحب الشاهد الأول اللورخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديج صاحبة الشاهد الثاني اللورخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التي احتاج وقتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعثر القاريون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت في الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأكيداً للفكرة التي نذهب إليها — ومهما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردي أو على الحجر كانت على كل حال درجتي في سبيل الرقي ، وإن كنا نلاحظ بصدده عامة أن القرن الثاني الهجري انصرم بطوره دون أن نحرز الكتابة ما كان يرجى لها من رقي في عصرى الرشيد ولأأمون .

ومن عجب أن نجد الكتابات التي تنصرف على نهايات القرن الثاني الهجري لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصرًا زاهياً من عصور العمارية والفنون الإسلامية ، ولها فن لا تنجب إذا وجدنا الفن الكتابي في عصر عبد الملك قد لقي نصيباً وافراً من النجابة والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن نؤرخ للشواهد غير اللورخة ، لفسد بها الثمرة الهائلة التي تنمض مؤرخ الكتابات في هذا القرن ، فلا بد لنا في مجال كهذا يكاد الشك يلب فيه على اليقين ، من الاستمانة بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لعلنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابي بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » للورخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحمد ، وإلى البرديتين الرقميتين ١٠٢ و ١٠٦ في مجموعة « مورتز » اللورخين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جيماً ما يبلد على تطور ملحوظ في الفن الكتابي .

أما كتابة الأنطونين للورخة ١١٧ هـ والتي تحتويها مجموعة مورتز (الأبحاث ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) ، ففيها تحسين يشع في تقويم سطورها وتوسيع ما بينها وتلصق أطراف الألفات واللامات ، وإلى الصل بين اليمعة والآية ، وبين الآية وتوقيع الكاتب . وما نلاحظه أيضاً على هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردي وكتابة للمصاحف ، وهي تبعد في مجموعها بعداً كبيراً عما اصطلاح على تسميته بالكتابة التذكارية .

ولنتأمل في هذه الكتابة لا يسمه إلا أن يذهب منا إلى أن كتابة المخطوطات لشذوق من خطوط البردي ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت في سبيل الرقي حتى غدت ذات طابع خاص ، وتآدى بها غرض جديد من أغراض المخطوطات — هو نسخ المخطوطات .

ويستعزى النظر بوجه عام في الكتابات التذكارية للمروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية في كتابات التذكار وكتابات البردي وكتابات للمصاحف ، اختلاطاً يمتد على الظن بأن الفن الكتابي التذكاري كان ما يزال

حق هذا العهد ، حديثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر السكوفي التذكاري ذلك الرق الذي كان مرجو له (١).

وتضم مجموعة مورتر عدداً لا بأس به من كتابات للمصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثاني (مورتر ، الألواح ١٥٥ و ١٦٠) وهي مكتوبة بالسكوفي «المحقق» ، وثمة نماذج من خط المصاحف المروفي «بالشق» ينسبها مورتر إلى القرنين الثاني والثالث (مورتر ، الألواح ١٧ و ٢٠) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة في ذاتها من ناحيتين : الأولى : إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور في مدى القرنين الأول والثاني الهجريين ، بل وفي القرن الثالث أيضاً ، والثانية - إدراك ما لهذه الكتابات الصغوية من أثر في الكتابات التذكارية ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استعمال أسلوبها الكتابي في الشواهد المروفة من هذا القرن.

هذه الظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناية الكتاب الذين كانوا يرون في كتابتها بالحظ لمحمود مراً من الله واستداراً لرحمته.

وهذا الاختلاف في الأصول الكتابية بين كتابات الردى وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب في غاثر النص الكتابي التذكاري في الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري - وهكذا كان طغيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبباً في بقاء الخط التذكاري في أواخر القرن الثاني على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمنه.

وهما يكن من الأهم ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية في هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروع في كتابته الجفاف المروفي عن هذا النوع من الخط ، والتسوية بين السطور ، وتعدد الكتابات المتأخرة فيه أنواعاً من الزخرف تلحق الكتابة ، فيبدو فيها : التخطيط (٢) والتفويس (٣) والتشجير (٤) والقابل في أعالي الأصابع (٥).

والخط في هذه الحقبة من الزمن بأدى الجودة على كل حال (٦) ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة المتصف الإسلامي من أجمل ، تبعاته وأجرأها على قواعد الخط التذكاري .

(١) فهذه كتابة الألوطين المؤرخة ١١٧ هـ يمكن أن نلاحظ فيها شيئا قوياً يشاهد رقم ١٥٠٦/٦٨٧ للزورج ١٨٥٠ و يشاهد رقم ٢٧٢١/٩٠ من نفس السنة ، وبالشاهد رقم ٩٧٩٩ للزورج ١٩٠٠ و كتابها في متحف الفن الإسلامي .

(٢) أنظر الجلد الأول - شواهد ، لوحة ٤ ، رقم ٢٧٢١/٦٨ .

(٣) أنظر الجلد الأول - شواهد ، لوحة ٥ ، رقم ١٥٠٦/١٧٧ .

(٤) أنظر الجلد الأول - شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٠٣ ورقم ٢٧٢١/٢٥ .

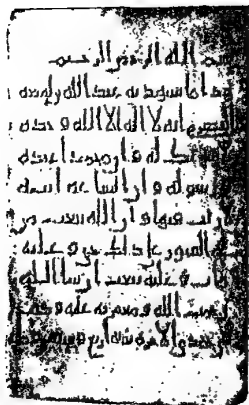
(٥) أنظر الجلد الأول - شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٩٣ ولوحة رقم ٢٧٢١/٢٥ - الأساليب هي الألفات واللامات .

(٦) أنظر الجلد الأول - شواهد ، لوحة ٤ ، رقم ٢٧٢١/٦٨ .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان عصر الرشيد باكورة لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية فى القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يشتهر بحق العصر الذهبي لتطور الكتابات التذكارية .

وتتميز نهاية القرن الثانى وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتأكد فيها صفات الخط التذكارى للمروفة ، وتحسن هندسته ، ويبدو فى مجموعة ملىح الرصف ، جازياً على قواعد خاصة تدرك لجمرد النظر إليه .



نقش مؤرخ ١٧٤ هـ (٢٧٠ م)^(١)

شكل (١٤) نقش شامدي مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا بُدَّ من أن يشرح به الإنسان وهو ينظر إلى كتابه. تنسب إلى الحفلات الأخيرة من القرن الثاني الهجري، فهي دون مستوى الكتابات الأموية المروقة في قبة الصخرة أو في شاهد ٨٧١، على الرغم من أنها لشخصية تاريخية مروقة وليت قضاء مصر بين عامي ١٤٥، ١٦٤ للهجرة، وشاهد^(٢):

ونستطيع أن ندرك لأول وهلة في كتابة هذا الشاهد اختفاء الـ «ال» الذي كان يصب الألف التحتية نازلاً عن مستوى السطح، وتلك ظاهرة «نبطية» مروقة^(٣)، وقد رأيناها ملازمة لكتابة اليردي حتى سنة ١٠٤ هـ، بل وإلى سنة ١٤٣ هـ، ومواء بقي هذا الذنب ملازماً للكتابات التذكارية للعاصرة أو القرية من هذا التاريخ، فإنه اختفى في هذه الكتابة على كل حال، ويظهر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربي من القيود النبطية، ولو أننا سوف نقتل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود^(٤)، ويكون ظهورها في هذا القرن وما بعده من قبيل زووم لا يلزم، كما قد يكون عوداً إلى القديم لوجه

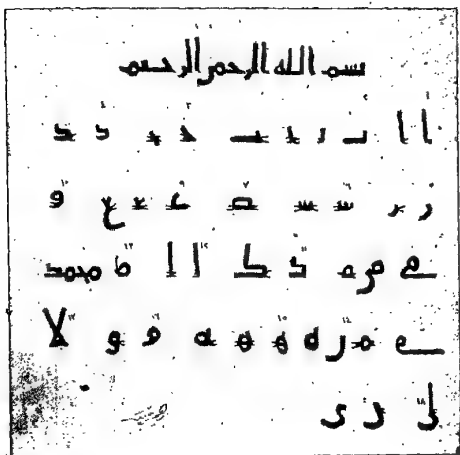
في القديم، بل وربما كان لترض زخرفي. كما يستعصى النظر فيها ميل في قوائمها لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط،

(١) رقم ٤٥٢١ في سجلات المتحف الإسلامي.

(٢) بسلة ٢ — هذا ما يشهد به عددان بن لحيمة. ٢ — الحصري أنه لا إله إلا الله وحده ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده ورسوله وأن الساعة آتية ٦ — لا ريب فيها وأن الله يمتن من ٧ — في القبور على ذلك حتى وعليه ٨ — مات وعليه بيت حيا لمن شاء الله ٩ — برهة الله ومنقرته عليه وكتب ١٠ — في جدي الآخرة سنة أربع وسبع ومائة.

(٣) انظر نقش التارة ص ٥٢.

(٤) انظر شامدي رقم ١٣٨٩ لوحة ٣ للجلد الأول من شواهد التور، فتجد فيه عودة هذه الظاهرة، كما تجد فيه عوداً إلى الماء الكثرة التي تراها في شاهد ٣٩ هـ.



لوحة [٨] أميرية مستغلة من النقش الشاهدي للزورج ١٧٤٤ هـ - رقم ٤٥٢٩
والتعريف الإسلامي بالعمارة

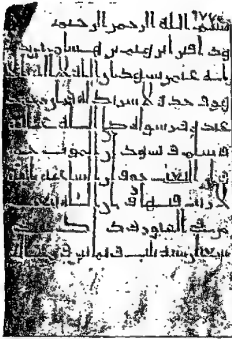
وانكسار في الألفات كما في (الله)، وعطف الألفات إلى جنة صفياً فيه ترتيب، واختلاف في أطوال القوائم (الألفات واللامات)، وتوسيع لا يمر له في رأس الواو وتدوير الهاء والهمزة - وهي بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الاتفاق، تخرج عن دائرة الخط المجدد، متونها غير ملباه، وعراقتها لا تجرى على قاعدة واحدة، وعراقتها هذه غير معرضة النهاية، على نحو ما هو مألوف في عراقات الخطوط التذكارية الحقيقة، وبعضها كمرافة الزاوي، لحقه البتر قشوره، ولم يمر فيها قلم الكاتب بصدده في الواضع التي تحتاج ذلك، فجاء عرض الحروف مختلفاً، وكان من ذلك قبس في منظرها لا ينيل إلى الاعتدال عنه، وفيها فوق ذلك عيب كنا نراه كتابة كنهه عنه، هو عبوط رأس الهاء إلى مستوى التسطيح، واتصالها بالياء الراجعة على نحو مختلط بالمختلطاً منياً.

وقد ينسب العذر لحائز هذا النقش، فيقال أن صلابة لوح الرخام التي نقشت عليه كتابة هذا الشاهد هي التي

حالت دون ملازمة المتن^(١)، فإن كان ذلك، فما اعتذار الكاتب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع لآخر، وانكسار الألفات فيها، وعدم توازي الحروف الطالعة (الألفات واللامات) والجزء القائم من كل من الباء والياء، وبقر المرافات بترأ غلا، وسقوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيح، وقصر انبساط الليم، وعدم التناسب بين أحجام الحروف كما في كلمة (عد) — أفلا يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولولا أنها تحمل تاريخاً صريحاً لجاز لنا أن نضعها في عداد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٥٧١ هـ.

: فتحليل الأجدى : انظر القرحة [٨] .

نقش مؤرخ ١٨٣ هـ^(١)



شكل (١٥) نقش شامدى مؤرخ ١٨٣ هـ
مغفوظ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من الكمال ، فيه تجل قواعد الخط الكوفى التذكارى صحيحة جارية على أساس معلوم ، يضمه بين الخطوط الجيدة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من اختلاف ، فالحروف فيه ، فى كل مواضعها ، جارية على قاعدة واحدة ، وآلفاته وإلماته فى علو واحد ، وعراقات حروفه مستقلة محددة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التناسب بين أحجام الحروف ، وللأساسة التى عتار بها متون الحروف .

آلفاته اللينة شديدة الانصباب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، جارية على القاعدة^(٢) ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية فى أحسن صورها وأدقها وأجراها على القاعدة ، وتتميز آلفاته الخشنة من الذنب البسيط للروف ، وهى فى هذه الكتابة متفاوتة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأقصى للكمال ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف فى الموال الحروف .

وبما أنه وما فى معمارها جارية على القاعدة ، تتكون من فائى قصير منتصب وانصباب فوق مستوى التسطيع ، فيها تعريف فى أعلى القائم ، وتنظية كراس السهم ، والصاده انتهىها كاتبها بصدرة آلة الكتابة ، بلا تنظية أو تضفير ، وتعلق التنظية والتضفير أطراف حروف الكوفى التذكارى تجميلاً وتحلية .

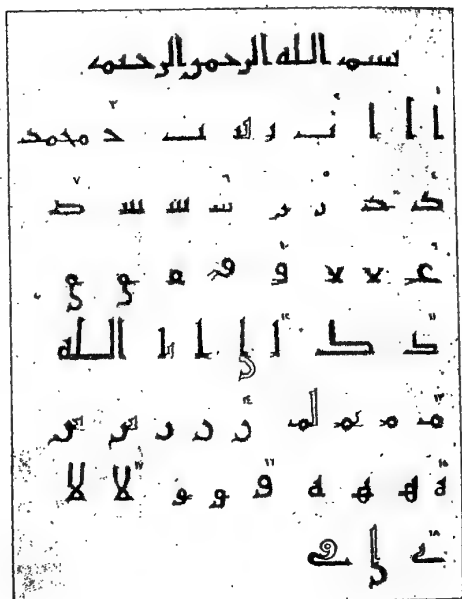
ويبدو فى كلمة « عمدج التناسب فى أحجام الحروف ، والراء مستديرة الرقاة أو منتهية بتعريف زخرفى ، لم تستقر السنين فيها على قاعدة واحدة ، والعين فيها مفتحة القمة ما تزال ، والنون مستديرة الرقاة . موسمتها ، تنهى بصدرة القلم كما تنهى أحياناً بتضفيرين زخرفيين أو بورقة نباتية ، والمهاء مدورة وهى أكثر تقدماً من المهاء الثلاثة ، والواو منتهية بصدرة القلم أو بتضفيرين زخرفيين ، واللام ألف مثلية القاعدة ، لا مدورتها كما فى كتابة عصر عبد الملك .

وتعتبر هذه الكتابة بدء مرحلة التجويد ، وهى باكورة ذلك التطور العظيم الذى يلاحظ فى القرن الثالث الهجرى — المصر القدي لتطور الخط الكوفى التذكارى فى مصر .

لتفصيل الأبعدى : أنظر اللوحة رقم [٩] .

(١) رقم ٩٧٧٠ فى سجلات المتحف الإسلامى .

(٢) أرجع إلى الفصل السبعين أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .



لوحة [٩] تحليل أيجيى للنقش اللؤرخ ١٨٣ هـ / ١٧٧٠ م في سجلات للصف الإسلامي بالناصرة

على أننا لا نريد أن نترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نجمل المحاولات التي بذلت في سبيل تجويد الكتابة الكوفية التذكارية في هذا القرن فيما يلي :

١ - تجويد السطور : وتبدو هذه المحاولة في النقش اللؤرخ ١٧٤ هـ / ٥٢١ م (شكل ١٤) والنقش اللؤرخ ١٨٣ هـ / ١٧٧٠ م (شكل ١٥) .

٢ - الاستمداد البسيط : أو التخطيط ، ويدو في اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول — شواهد ، في النقش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيهما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .

٣ - الاستمداد في النقوش : ويدو واضحاً في اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول — شواهد ، النقش المؤرخ ١٩٠ هـ رقم ١٥٠٦/٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابتداء في الكتابة آتى بنتائج فية لا بأس بها ، ويظهر الاستمداد ذو النقوش في هذا النقش أول ظاهرة من نوعها في النقوش المعروفة من القرن الثاني ، والنقوش التي يحلى الاستمداد الواقع بين لحي لفظ الجلالة جميل يسترعى النظر ، إقن فيه مزخرفو الكتابة حتى جعلوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً في القرن الثالث .

٤ - التشجير : وتبدو ظاهرة التشجير في زخرفة الطوائع من أعلاها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة في النقش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ — مجموعة الشواهد .

٥ - التوريق : وهو ظاهرة فية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوائع ، ويكون عادة في الطوائع للتلازمة كالألف واللام في لفظ الجلالة ، وفي كلمتي الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « الياث » اليونانية ، ويتكون من توريق رأسى الطالين للتلازمين شكل تقابلي جميل ، وأول ظهوره في النقش للوجود بالوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ١٥٠٦/٤٦ ، للمؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .

ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية في نقوش القرن الثاني الهجري ما يأتي .

(١) شيوع خط اللصاحف في النقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول (المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) .

(ب) شيوع استخدام الخط اللين بوجه عام على الأحجار (اللوحة ٤ المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) ، وفيها يرى خليط من خط اللصاحف وخط البردي .

(ج) اختلاط أصول الخط التذكاري بأصول الخطوط اللينة في النقش الواحد (لوحة ٦ ، المجلد الأول — شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ للوحة ١٩٠ هـ) .

الفصل الثاني عشر

نقوش من القرن الثالث الهجري

- عناية بشداد بنجويد المخطوط عامة — سريان روح
التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن في مصر بالنقوش
التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابي التذكاري —
دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ١٩١٣ ، ٢٣٦ ، ٢٤٣ هـ —
نقوش السكك للزخرفة وشبهها بنقوش تالين — نقوش
مؤرخة ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ للهجرة —
نقوش للقياس ٢٤٧ ، ٢٥٩ هـ — عصر التجويد الأعظم —
النقش التأسيسى لجامع الطولوني ٢٦٥ هـ — كتابة الإفرنج
الحشي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني ٢٦٥ هـ —
نقش مؤرخ ٢٧٧ هـ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ .

نقوش من القرن الثالث الهجري

هذا القرن غني بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق الحصر ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث في تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى نتائج طيبة في موضوعه .

شهدت الحفلات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسي بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظهر فني — لأنها كانت حركة أدبية وفكرية ، فإن الساية بعلوم اللغة والكتابة الإنشائية لا بد أن تكون قد استبقت عناية بالخط ، ويذكرون من أسماء مجردي الخط في العصر العباسي الأول اسم « الضمك بن عجلان » و « إسحاق بن حماد » الشاميين ، أولهما في خلافة السلاج وثانيهما في خلافة المنصور والهدى^(١) . ومن كانوا يكتبون في العصر العباسي بالخط القوى الذي لم يقو عليه أحد « عقير الحادم » الذي كتب في بلاط المنصور لابنه « القاسم » ، و « ثناء الكتابة » ، و « سليم الحادم » الذي كتب لجعفر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار التشجيع على تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صانعيهم للثبوت بمجموعة الكتابة « الأصول المحرر » وكان عارفاً بمبادئ الخط وأشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسمه ووجهه أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوياء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمي الحراساني^(٢) . والرواية متواترة على أن قطبة المحرر أستاذ الضمك بن عجلان ورأس المدرسة الكتابة في عصر بني العباس ، استخرج الأتلام الأربعة : الجليل والطرمطار والثلاثين ، وأن « الأصول المحرر » هو الذي اخترع قلم النصف ، وخفيف الثلث ، وللسلسل ، وغبار الحلية ، والقلم للرصع — على أنهم يذكرون في هذا المجال اسم « إبراهيم السجزي »^(٣) الذي ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولد له قبلين آخرين هما الثلث والثلاثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه « يوسف » اختراع قلم جديد هو القلم « الريسي » للسبب إلى ذي الريسيتين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد الكلبي كاتب المأمون ، كما يذكرون في هذا المجال كذلك اسم أحمد بن محمد بن حفص المروفي « بزاقف » الذي يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطاً في الثالث كما يروون اسم الوزير ابن الزيات الذي كان يكتب للمعتصم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلاثة (٣٠٠ هـ) إلى الوزير « أبي علي بن محمد بن مقفة » الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها^(٤) .

ومن حذاق السكوفيين في العصر العباسي خالد بن أبي المياج ومالك بن دينار الفارسي وخشنام البصري وأبو حدى الذي كان يكتب للمصاحف اللطائف في عصر المعتصم ، وابن أم نهان وللسجور وأبو حمزة^(٥) .

وهكذا تتوارر الرواية على النائية بأمر الخط في العصر العباسي ، ولا شك أنه كانت للمنصور والشيد والمأمون يد

(١) الفلغشتني : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سلور ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ وما بعدها .

(٣) الفلغشتني : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و ١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن بن علي بن هلال المروفي بابن البواب ٤١٣ هـ ، أنه أكل قوانين الخط ، واخترع غالب الأتلام التي أسماها ابن مقفة (الفلغشتني : صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .

طولي في تشجيع الخطاطين على الابتكار والابتداع ، وإلى البراعة ، ولا سيما جعفر بن يحيى ، يرمى فضل تشجيع هذا الفن الجليل^(١) .

يقول ابن النديم في « الفهرست » : « حدث خط يسمى المراقى ، وهو المحدث الذي يسمى الوراقى ، ولم يزل (الخط) يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك » .

وهذا الخط الوراقى^(٢) المراقى هو خط التحرير الدور الذي جودت أوضاعه وتعددت أشكاله ، وكثرت اشتقاقاته ونسب بعضه إلى بعض^(٣) ، وأبدع فيه الكتاب ابتداءً أرضى ذوق الخلفاء والوزراء ، هذا الخط لا ينبغي في كثير لأنا نحصى بالبيت أنواع الخطوط التذكارية وتقصير مجئنا عليها .

ومما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التي ذكرت عنابة الباسيين بالخط إلى ذلك النوع الثقيل اليابس للعروف بالكوفي ، وإن تكن قد ذكرت في سياق الحديث نقرأ من حذاق الكوفيين الذين كتبوا للصاحف بخطها للعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذي كان مستعملاً في التاريخ لإقامة بناء أو في التسجيل لوقعة ، فقد سكنت عنه المراجع سكوتاً يمتد على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو النقص من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإتقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد في الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون « ابن طولون » في منافسته لمن الخلافة ، وفي رغبته القوية في مجارة بلاط الخليفة العباسي ، قد عنى بهذه الناحية فيما عنى به من فنون ، ويذكر القلقشندي انتهاء رياسة الخط جودة وإحكاماً إلى « طباطب الحرر »^(٤) الذي اشتغل بصناعة الخط في بلاط ابن طولون والذي يقرن اسمه عادة باسم « ابن عبدكان » وكانت مصر في العصر الطولوني تتفاخر بهما مقر الخلافة ، الأول في جودة الخط ، والثاني في الكتابة الإنشائية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذي كان يكتبه « طباطب » ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه في المراقى ، ومن أشهر معاصريه من مجودي الخط الوزير « ابن الزيات » الذي كان يكتب للمستعم وعيل الأستاذ يوسف أحد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذي يدور في أسفل السقف بالجامع الطولوني هو من كتابة طباطب هذا . (شكل ١ ص ٤٧) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربي مهوراً في ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم معصوم إرفاني على صورة

(١) يدلنا على ذلك كلام مأثور لجعفر البرمكي عن الخط هو قوله : « الخط سبط الحكمة ، وبه تفصل شذورها ، ويختم مشورها » (القلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢ .

(٢) قد يكون هذا العلم الوراق اختراع « كتابية » على الورق الذي عرفه العرب حوالي هذا الوقت (٨٢٠٠) .

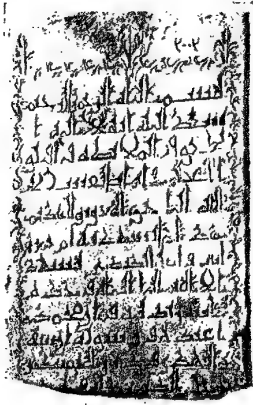
(٣) المخطوط العربية مقسوبة كلها إلى خط « العلوي » وهو أجل الأقلام مساحة ، وعرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون ، وقام النصف نفة في المساحة ، والثالث نفة ، أي ثمان شعرات ، والثالث نصف الثلث (القلقشندي : ج ٣ ص ٤٨) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٧ .

خطها ويشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربي السليم ، وعزوفه عن تخليد أعماله ، وليست لدينا كتابات مميّزة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك المكي » (٢٤٣ هـ) .

وتكاد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامي بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد هلع فيها وجوده وبلغ غاية من السكال تبث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولا — وفي الحق أن الحسن البادي على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس وليد للصادقة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ترقى بالمعالجة وكثرة الران ، ولا يمد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عبت بتجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عبت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر في كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا المعنى في المقدمة ، وقد تكون المهارة اليدوية التي عرف بها قبط مصر في مقنن الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق فن النمش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكاري من الكتابة يحتاج في إتقانه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتتوفر لدى مهجريها جلا خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر في مجال الفنون اليدوية ، ولا ينفى هذا أنهم بقوا على ذلك — فقد ظهر منهم بلا شك من اشتغل بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالران .

نقش مورخ ٢١٣ هـ^(١)



شکل (١٦) - نقش مورخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٦) معيار صادق لما وصل إليه الخط الكوفي التذكارى في مصر في الحقتين الأوليين من القرن الثالث الهجرى ، وأبرز ما فيه من خصائص هذا العصر الزخرفية مايلي :

١ - الزخرفة المروقة باسم « نصف البالت » وتظهر في أعلى الحروف القائمة في الألف وقائم الباء واللام واللام ألف على شكل وريقات نباتية - اللوحة [١٠] حروف ١٧ ، ١٢ ، ٢ ، ١ .

٢ - الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاوز حرف الألف واللام للزخرفين بوريقات نباتية على شكل « البالت » اللوحة [١٠] حرف ١٢ في كلمة « الله » .

٣ - التفتيح ، وهو تعريض رؤوس الحروف الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القائمة من الباء وأخواتها والسين وأختها واللام - اللوحة [١٠] حروف ١٥ ، ١٤ ، ١٢ ، ٦ ، ٢ ، ١ .

٤ - الجمع بين زخرفتي التوريق والتفتيح في حرف اللام - اللوحة [١٠] حرف ١٢ .

٥ - القوس الواقع بين لامي لفظ الجلالة - اللوحة [١٠] - حرف ١٢ في كلمة « الله » .

ومن الناحية الكتابية البحت تبدو في هذا النقش الخصائص الآتية :

- ١ - عتف أسفل الألف إلى يمنة على زاوية قائمة ، عتفاً ينتهي بتفتيح أو توريق - اللوحة [١٠] حرف ١ .
- ٢ - انتهاء الألف واللام للتجاورتين بتفتيح مسنن ، وكذلك قائم الباء للبتداء ، ونهاية الياء المحتشبة ، وشكلة الدال ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ، وقائم اللام ألف - اللوحة [١٠] حروف ١٧ ، ١٢ ، ٨ ، ٦ ، ٤ ، ٢ ، ١ .
- ٣ - تفتيح جبهة الجيم وبداية الهاء للبتداء ، وتوريق بداية الهاء أحياناً - اللوحة [١٠] حرفا ١٥ ، ٣ .

(١) رقم ٣٠٠٣ في سجلات شواهد الغرور - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

٥ - تشابه الراء والنون وانتهاء كل منهما بثبوتين. ممرض بحرف ، وكذلك الواو - اللوحة [١٠] حروف

١٦٤ ، ١٦٥ .

٥ - تساوى أسنان السين ونحلية ما بينها بالأقواس - [اللوحة] حرف ٦ .

٦ - عدم تساوى قمتي البياض في حرق الصاد والطاء (وحققا أن تكون متساوية فيهما) ، [اللوحة] حرفا ٧ ، ٨ .

٧ - ثنى قائم الطاء ونحلية نهايته العلوية بالتوريق أو التطييح - [اللوحة] حرف ٨ .

٨ - العين المتوسطة وللنتية كلاهما مفتوح القمة - [اللوحة] حرف ٩ .



لوحة [١٠] أجدية مستخلصة من النسخ المؤرخ ٢١٤ هـ - رقم ٣٠٠٣ في سجلات للخط الإسلامي بالقاهرة

٩ - شبه الدال بالكاف — [اللوحة] حرفا ٤ ، ١١ .

١٠ - تزوية الماء — [اللوحة] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث الهجرى أول علامات التقدم فى صناعة النقوش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذى وقع فى الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك العلامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم المطور ، ومطد الحروف بما لا ينهب بكمال تناسبها ، وشيوع استخدام الزخارف النباتية الورقية فى تحلية أطراف الحروف .

للتحليل الأبعدى : انظر اللوحة [١٠] .

* * *

نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ^(١٧)

يقع هذا النقش (شكل ١٧) - [لوحه ١١] في خلافة التوكل العباسي ، وهو خطوة تقديمية نالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذي يغطي الحفقات الوسطى من القرن الثالث الهجري .

وهو يتصف بمجموعة الخط النسخية ، وبالجران على خط هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التناسب بين الحروف - ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية مرحلة عصر التجويد .

وتمازى النقش الذي شالجه بالوضوح ، وللإحالة ، ودقة القطع في الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التي تبدو في الألفاظ ، اللامات المتجاورة ، وطواله محلاة في أعلاها بطريقة التقطيع وطريقة التوريق بقدره .

ومن أبرز زخارفه ومنابه :

١ - الزخرفة النباتية الورقية في القوائم ، وجمال هذه الزخرفة في الألفاظ واللامات المتجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ - التقطيع البادى في قوائم الباء وأخواتها ، ووجهة الجيم ، وشكاة الدال ، وبداية الراء ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وشكاة الكاف وهامة اللام ، وبداية النون والهاء .

٣ - اللبونة التي تبدو في مسالجة العين للبتانة [اللوحة ٩] حرف ٩ .
٤ - جريان الهاء على القاعدة للقررة في الخط اليايس .

٥ - تبدو « الزخرفة القصية » في عراقة السين والنون [اللوحة ١٤] حرفا ١٤ ، ١٥ .

٦ - ابتداء أنواع جديدة من حرف « اللام ألف » ، منها ما يشبه زخرفة الأرابيسك - [اللوحة ١٧] حرف ١٧ .

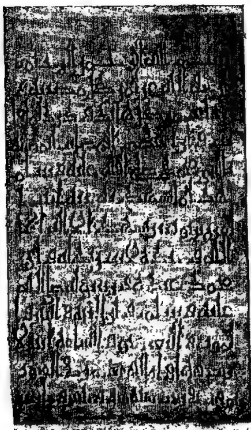
٧ - تمحيلة رجح اللام بالزخرفة الورقية النباتية ونوع من الزخرفة الرحيمة [اللوحة ١٨] حرف ١٨ .

٨ - ويستوعق النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة « الله » في هذا النقش (اللوحة ٨) .

واختفت في هذا النقش الظاهرة البطيبة التي جعلت العين التوسطة والنتية في نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت في هذا النقش من الآثار البطيبة علامة واحدة هي سقوط الألف المنحنية عن مستوى التقطيع .

للتماثيل الأيمىدى : أنظر [اللوحة ١١] .



شكل (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ - رقم ٣٠٨٧
في سجلات للتحف الإسلامى

(١٧) رقم ٣٠٨٧ في سجلات الشواهد ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [١٨] أجدية مستخلصة من نقش المذبح ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ في سجلات المتحف الإسماعيلي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ^(١)



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ - رقم ٤٧٨٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٨) أحد النقوش المروقة من عصر التوكل العباسي، عثر عليه في مقابر السيدة نفيسة بالقاهرة، منقور في الرخام بطريقة الحفر البارز، وهو - على الرغم من الجهد الذي تبذره الصانع في إنجازهِ والمحاولات الزخرفية التي جملة بها قد جاء بنتائج فنية لا تبيح على الارتياح.

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة، هو شرط «النسبة الفاضلة» التي يكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ٧:١ أو ٨:١، أو ما يقرب منهما.

وقد ترتب على اندام النسبة الفاضلة فيه:

(١) قصر الحروف الطامة وغلظها.

(٢) انضباط السككيات والحروف في مساحة قليلة من سطح الحجر، وكان خالياً يمثل هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حتى لا يبدو مزججاً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه.

وبما زاد من قبح حروفه طغيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدت أكثر قداناً للنسبة.

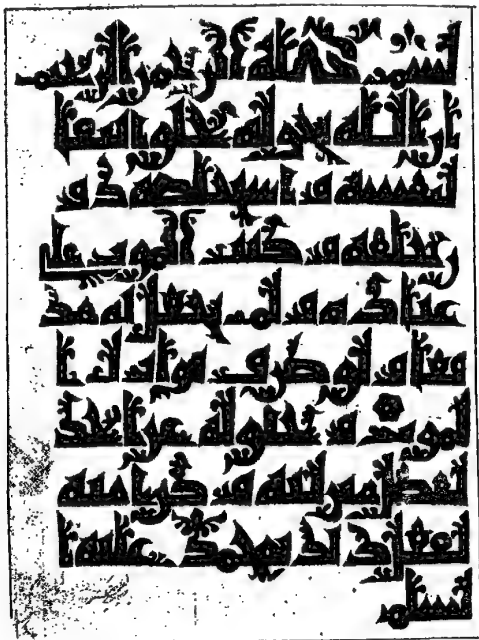
ومن زخارفه الكثيرة:

(١) الزخرفة النائية الوردية والفضية التي استخدمت بإفراط.

(١) رقم ٤٧٨٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

- (٢) تنغير حرفي الألف واللام في لفظ الجلالة — [اللوحة ١١] اليسعة ، سطر ١ .
- (٣) الزخرفة الثمالية الناشئة عن تجاور الألف واللام للزخرفين في قمتها بالأوراق النباتية في كلمة « الحن » وكلمة « الرحيم » — [اللوحة ١٢] سطر ١ .
- (٤) استخدام الزخرفة النباتية والفصية في أعلى القوائم ، وانبعاثها من الأجزاء المائلة من حرف الجيم والحاء والحاء اللام [اللوحة ١٣] حروف ١ ، ٣ ، ١٤ .
- (٥) تحلية نهاية الباء وإختراتها بالفصوص النباتية (حرف ٣) .
- (٦) تحلية شكله الدال وشكله الكاف بالورقات والفصوص النباتية — [اللوحة ١٤] (حرف ٤ ، ١١) وكذلك عراقة السين (حرف ٦) وانبساط السين للبتداء (حرف ٩) وقائم الطاء (حرف ٨) وشكله الكاف (حرف ١١) وقائم اللام (حرف ١٢) وعراقة النون (حرف ١٤) . وعراقة الواو (حرف ١٦) ووجع الباء (حرف ١٨) .
- (٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالمات » وتبدو في الواضع التي يجتمع فيها حرفا الألف واللام ، وزخرفة الوردية « الوردية » (شكل ١٨) سطر ٧ فوق حرف التاء .
- (٨) وتبدو العين للوسط أحياناً على شكل زهرة اللوتس (حرف ٦) .
- (٩) السين للشارية الشكل (حرف ٦) .
- وفي هذا نقش يغطي العنصر الزخرفي على العنصر الكتابي، حتى لقد بدت الحروف أقزاماً قبيحة محبوسة في مساحات ضيقة لا تمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذي يكسبها الحركة ، والجمال الذي يترتب عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول في قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس ينبغي هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذي هو عليه ، " ما كان جنبه وضوح العنصر الكتابي وجريانه على قواعد الخط الكوفي المحرر الجارى على النسبة .

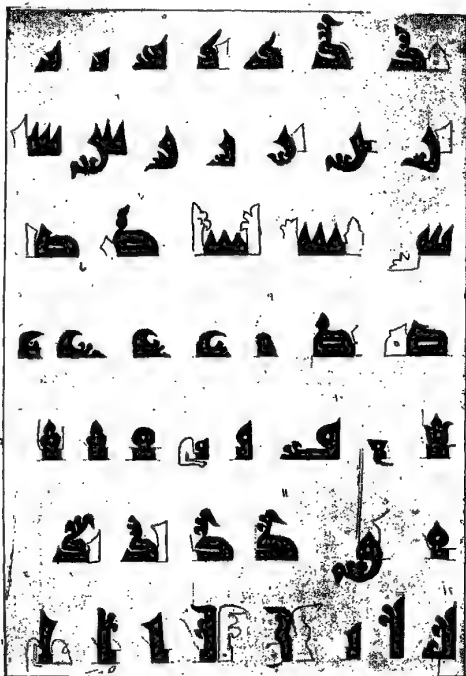
للتحليل الأبعدى : انظر اللوحة [١٢]



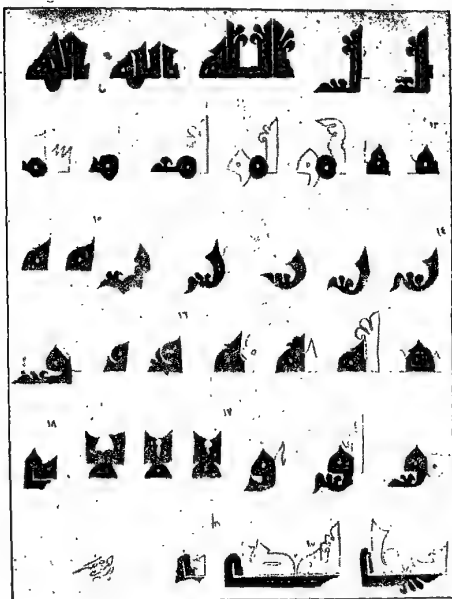
(شكل ١٨ - ١) النش السابق منقول بطريقة « الاستبايح » لوشوح



لوحة [١٢] أيديدية مستخلصة من النقش الموزع ٢٤٣ م سالف الذكر



تاج الوحة [١٧]



تأيم الموحدة [١٤]

تقوش مبارك السكي للزخرفة ٢٤٣ هـ^(١)

هذه التقوش تحمل اسم «السكي» أو «مبارك السكي» وهي تكدان تكون التقوش الوحيدة التي عرف صانها، ومن مقارنة هذه التقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها في مصر، يظهر لأول وهلة اختلاف بين في روح الكتابة وأسلوبها الزخرفي.

وشغل على كتابات السكي، ميل شديد إلى تقوية ما بين السطور، وترفع الحروف، وتعطيها، ونحرف اطرافها، والافتتان في زخرفة نهايتها بالتوريق، كما يبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متنوعة لحرف (اللام ألف)، وعراقات بعض الحروف كالصا و النون للنتيجة مجموعة؛ ويستمرى النظر في نقش رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) إبداع ظاهر في إعجاز حرف العين للتوسعة والطريقة على السواء، فهي في كلتا الحالتين أشبه نوى بكأس الزهرة، ويستلست النظر رجوع الياء في السطر الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع، ورجماً يوازي مستوى التسطيح، ويبدو تحت العراقات ويستمر في استمداده حتى بداية السطور، كما يستمرى النظر في النقش رقم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) بروز الكتابة وتبريقها نوعاً ما، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية اختلاطاً تميزه عنه القراءة على كثيرين، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجل للنتائج الكتابية المروقة — ولكننا لا نوافقهم على ذلك، لأن حروف السكي لا تجرى كثيراً على قواعد الخط التذكاري، وأغلب الظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه مجرداً للصناعة الخطية، ذلك فضلاً عن أن روح كتابته كما قدما تعتبر غريبة عن روح الكتابات للصورة المعاصرة.

التحليل الأبجدي: [أنظر الموحدين ١٣، ١٤].

على أن زخارف السكي الورقية تشبه بعض النوى زخارف الكتابية في جميع «نايين»، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض النوى فيه «فلوري» في مقاله عن زخارف الجبس في جامع ناين^(٢) (شكل ٢١).

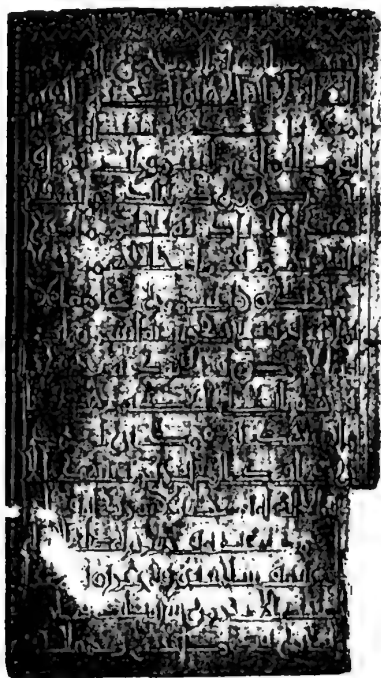
وقد حرص السكي على اتباع أسلوب زخرفي خاص به، فراه في النقش الرقم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف التماثلية، وركبها فوق حرف الليم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف للتقلية، وأقن في ابتكار طائفة أخرى من حرف «اللام ألف»، وجرى في إعجاز حرف العين للتوسعة على طريقة تشبه طريقتها في التقنين الآخرين — وفي «المر الساج» من هذا النقش، راجعة يرو رجها على أكثر من نصف السطر.

على أن أفراد السكي بأسلوب كتابي يخالف الأساليب الحالية ويشابه الأساليب الباسية في جامع ناين كما بقره الأستاذ فلوري في مقاله سالف الذكر، يدعوننا إلى الاعتقاد بأنه شخص وقد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب الباسية، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة للصورة ذات الطابع المحلي الخاص.

(١) أرقام ٩٨٠٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ في سجلات المصنف الإسلامي بالقاهرة.

(٢) أنظر: B. Flury : Le décor de la mosquée de Nayin, Syrie, II, pp. 230-34.

تناول فلوري زخارف جامع ناين، وحاول فيها كتب تاريخ زخارف الجبس بالجمع المذكور بطريقة مقارنة بالكتابات غير الزخرفة تلك بكتابات السكي للزخرفة ٢٤٣ هـ، واعتدى إلى كثير من أوجه العبه بين زخارف كتابات الجبس وزخارف كتبه السكي.



شكل (١٩) قنن مبارك للشيخ اللوزخ ١٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠
في سجلات للتصنيف الإسلامي بالقاهرة

وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم باعتراد الكتابة المصرية في العصر العباسي بمخاض محلي لا تشاركها فيها بقية كتابات مصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الكتابات السكوفية التذكارية بقيت في مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تنافس العراق في تجويد هذا النوع من الكتابات في عصر «التوكل» وما بعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذي لم يتأثر بالأساليب العباسية التي انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران في النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا السك في بطن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من اللوق والتوكل والنتصر والسعين كان عصر تجويد ظاهر في الكتابات المصرية التذكارية .

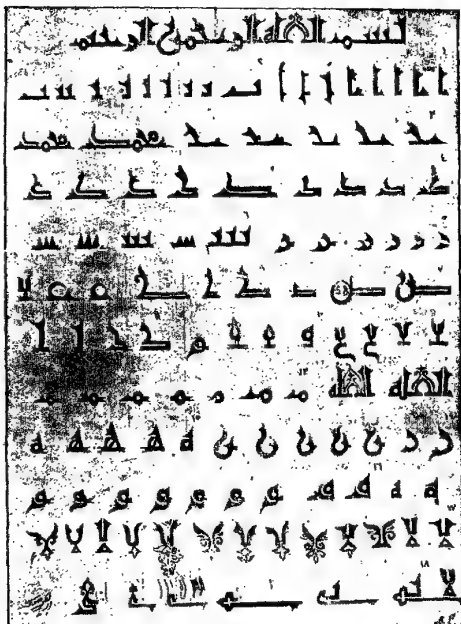
بقى علينا الآن أن نعرف أين صنع السك شاهده ، فليدّ ظن أن هذه الشواهد مستجيبة من مكة ، كما افترض أن هذا السك هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

على أننا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا السك لا بد أن يكون قد كتب في مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطرف بحيث اعتبرت بالنسبة للكتابات المصرية المعاصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الكتابية البعث أقل مراعاة للأصول الكتابية من معاصراتها في مصر (١) .

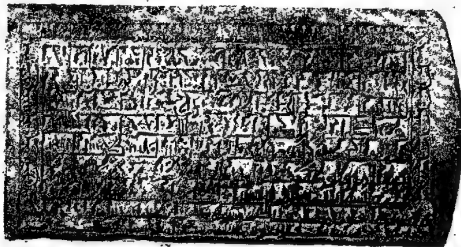
ويكفي أن نأخذ كتاب السك رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) بكتابة حجازية عثر عليها الرحوم حسن المواري في رحلته إلى الحجاز لم تنشر قبل الآن (شكل ٢٢) (٢) ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا السك كان يكتب في مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الكتابات المصرية تطورت في مصر بتأني عن الأساليب العباسية التي شاعت في غيرها من أقطار العالم الإسلامي .

(١) وقد حاول السك على ما يظهر عاكاة الكتابة المصرية المعاصرة ، فلم يصب في محاولته توفيقاً كبيراً — انظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثاني من شواهد البور — الصفحة ٢٧ .

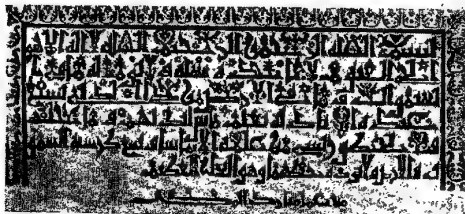
(٢) وهي موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها المواري والمخطوطة بمكتبة متحف الفن الإسلامي في مصر .



لوحة [١٣] تحليل أحمدي لغش مبارك المكي للأورخ ١٥٧٤٣ رقم ٩٨٢٠
في سجلات النصف الإسلامي



شكل (٢٠) نقش مبارك الملك الموحـد ٢٤٢ هـ
رقم ٣٩٠٤ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



النقش السابق متقولا بطريقة « الاستايع » الموضح



لوحة [١٤] تحليل أيجدى لغش مبارك المسك المزخ ٨٢٤٣
رقم ٣٩٠٤ إلى سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢١) زخارف نقوش جامع « ناين » [رقم ١] وزخارف نقوش مبارك المكي [رقم ٢]

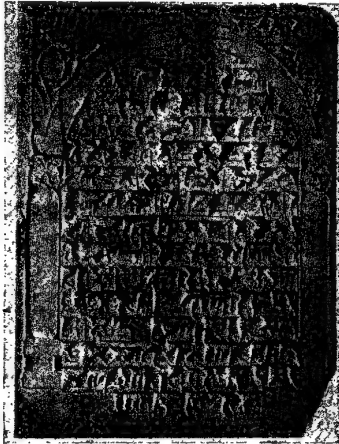


شكل (٢٢) نقش عمر عليه في المجازة، كيد الشبه بنقوش مبارك المكي الزورخة ٧٤٤ هـ

نقش مؤرخ ٢٤٦^(١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصبرة (٣) أبعاده : ٥٩ × ٧٨ سم (٤) ذكره السابق :
شواهد القبور ، المجلد الثاني ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر التوكل ، كتابته بارزة معرصة ، من النوع الغليظ القصير (شكل ٢٣) ، يميزها نزوع إلى تحلية أطراف الحروف بزخارف نصية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير للسك^(٢) إلا أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً ، وبما يبيح هذا النقش رغبة صليحة في الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية النصية ، فقد جاء ذلك بأقبح النتائج من الوجهة الفنية ، ولو أن هذه الكتابة أدرجها التطيط وزال عنها شيء من ذلك التلظ الذي تتسم به حروفها ، لغربت بعض الشيء من كتابات السك التي أم صفاها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٣) نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ - رقم ٢٩٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٥٣ سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) يوضح ذلك من مقارنته بنقوش المسك أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة) .

ومن الحروف التي صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الماء وحرف اللام ألب وحرف الهم
والياء الراجعة - ومجموعة اللام ألف عاية في الاتزان والتنوع .

وهذه الكتابة في قصرها وغلظها كبيرة الشبه بكتابات العصر الطولوقي للنفورة في الحجر بطريقة النطق الرأس الممية

للتحليل الأجدى: [انظر اللوحة رقم ١٥] .

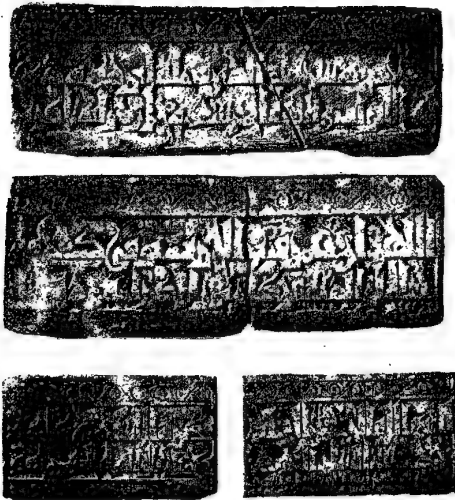


لوحة [١٥] تحليل أجدى للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر

نقش مؤرخ ٧٤٨ هـ^(١)

(١) مادته : (جوانب من الرخام) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابة معرصة قليلة البروز من خلافة للستين العباسي (شكل ٢٤) ، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثرها انزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف النصية التي شاهدها قبل الآن في النقش للزورخ ٥٢٤٦ هـ سالف الذكر درجة من الإنجاز ليس بعدها زيادة لاستزيد .



شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٧٤٨ هـ جوانب تركيبة قير ، رقم ٧١٣٨
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٧١٣٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

وتتف هذه الكتابة بين كتابات المصر وثمة للتفرد بأحسن ما في مصر من مزايا التجويد والإحسان ، سواء ذلك في الفن الكتابي البحت وفي فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية الكتابية ثقل الحروف وتناسبها وحسن وصفها وجريانها على أصول ثابتة واختلاط بعض عناصرها الكتابية بالزخارف اختلاطاً يتقدمه فصل النص الزخرفي عن النص الكتابي ، كما يبدو ذلك في حرف الحاء في كلتي (الرحمن والرحيم) وحرف الحاء للتوسطة في كلمة (محمد) ، وفي حرف العين المبتدأة ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة القصية ، وتوجد منها في هذا النقش طائفة متنوعة

الأشكال، تشهد ببراعة صاحبها وقوة ابتداعه ، وتكاد تكون هذه الزخارف القصية اشتقاقاً من زخرفة « البالم » حل بها صانع النقش مشكلة الترافغ الذي يملو حرفي السين واليم في كلمة بسم في أول النقش ، إلا أن مقدرة الفنان على الاشتقاق كانت عظيمة ، ساعده على ذلك خيال خصب ويد طليقة مطوعة ، وأغلب ما تبدو هذه الزخارف القصية في نهايات الحروف للضطربة ، كالحاء للتوسطة ، وقائم الطاء ، وشكله الكاف ، كما تبدو في رأس العين المبتدأة ، وفي عراقات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجعة .

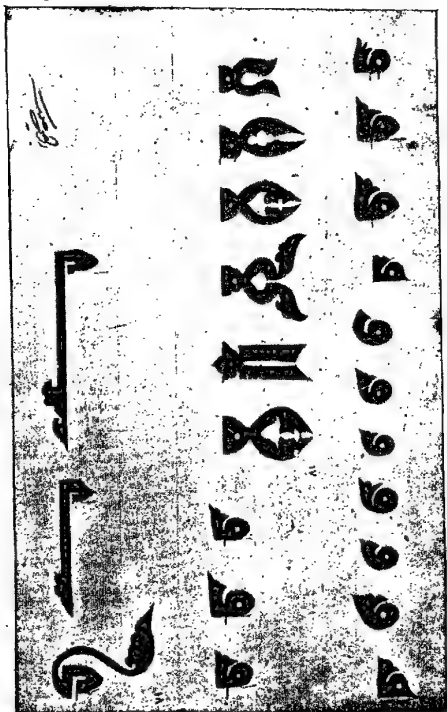
للتحليل الأبعدى : [أنظر اللوحة رقم ١٦] .



لوحة [١٦] تحليل أيجدى للنقش رقم ٧١٣٨ - سالف الذكر



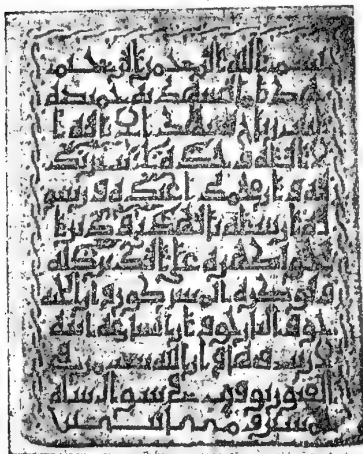
تاء الواحة [١٧]



نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ^(١)

- (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .
(٤) أمه : المجلد الثاني من شواهد القصور ص ١٧٦ .

- (١) مادته : رخام .
(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم^٢ .



كتابة هذا النقش من النوع
القائر (شكل ٢٥)، يقع في نهاية
خلافة المستعين العباسي، وهو لذلك
يأتي في آخر العصر الذي اصطلمنا
على تسميته بمصر التجويد الأعظم،
وهو رغم ما يبدو عليه في مجموعة
من ملاحظة، تفقد حروفه في حالة
الأفراد ذلك الحسن الذي كان
يرجى لها، وهي تحتمل مرحلة من
مراحل التجويد في الكتابات
التذكارية ليس لها في تاريخ الفن
الكتابي إلا القليل من النظائر،
ولولا ما يحمل النقش من تاريخ
صرح لأخذه الباحث في الفن
الكتابي بالقرن الثاني - فليس به من
مظاهر الجودة شي يستلفت النظر.

وزخارف هذا النقش لا تخرج
عما سبق أن اصطلمنا على تسميته
عند الكلام على كتابات القرن
الثاني، بالتخجير، أو التوريق الذي

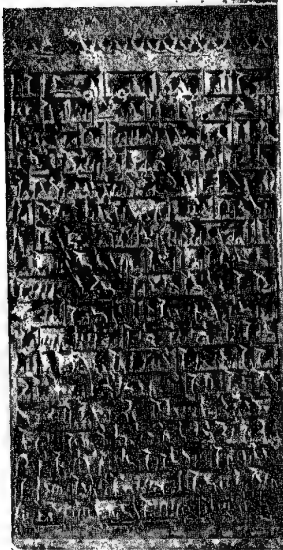
يلحق الطوائف اللازمة، كالألف واللام في لفظ الجلالة، والألف واللام في كلمتي الرحمن والرحيم، وبعض الحروف
للزخمة كالحاء ورأس الهاء وشكلة الكاف، وحرف اللام ألف، وعراقات الراء والنون والواو.

لتعابيل الأبجدى: [الوحدة رقم ١٧] .

(١) رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

نقش مؤرخ ٢٥٩ هـ^(١)

- (١) مادته : رخام .
 (٢) جهة وروده : مقبرة أوسيم بمحافظة الجيزة .
 (٣) أبعاده : ١٠١ × ١٨٩ سم .
 (٤) الحقل الثاني من شواهد القبور من ١٩٩٢ .



شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥٩ هـ ، رقم ٣٣٧٧
 في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

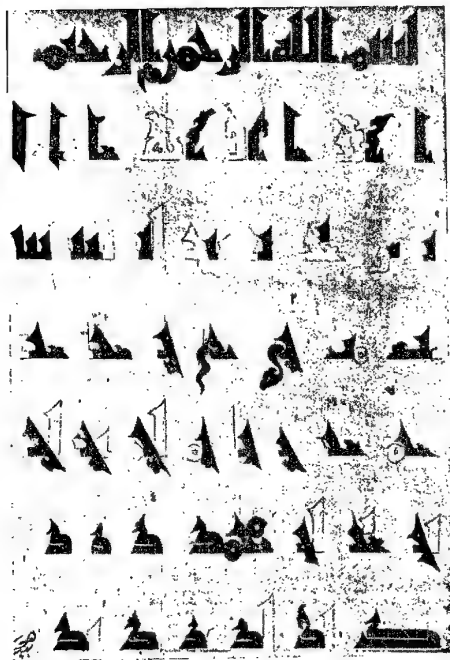
كتابة هذا النقش (شكل ٢٦) إحدى الكتابات القومية التي تتجلى بالبساطة وتتصف رغم ذلك بالقوة والجمال ، وهي تحتفظ بكل مزايا عصر التجويد الذي مرت بنا أمثلة من كتاباته ، ولو أنها تبعد عنه بعض الوقت ، لوقعها في خلافة العترة ، أى في مرحلة انتقال غلب على كتاباتها الأخير النسبي .

والناظر في كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التي خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك في ذلك ، تجلت مهارته الزخرفية في الشريط الذي يعلو كتابة النقش ، والذي يذكر ببعض زخارف الواجبة في قصر الشقي ، وزخارفه بوجه عام هي التماثل في أعلى الطوابع ، للتكون من تعريض هامة الألف ورأس اللام تعريضاً متنازلاً بتعريف ، وقد أبدع مزخرف هذا القش نوعاً من التماثل بين الألف واللام في كلمة (الحبير) لم تر له نظيراً في كل ما مر علينا حتى الآن من كتابات ، وهو تماثل كبير الشبه بتماثل قائمى (اللام ألف) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الوردية التي تحلى رأس الدال وشكله الكاف ، وعراصة الحاء المفردة ، وعراقات الراء والنون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخوانها عن مستوى التسطيح ، وقفا الحاء المرتكز على ذلك المستوى ، وتسطيح العين للبنداء ، وقائم الطاء ، وقائمى اللام ألف — ويستلفت النظر في كتابة هذا النقش

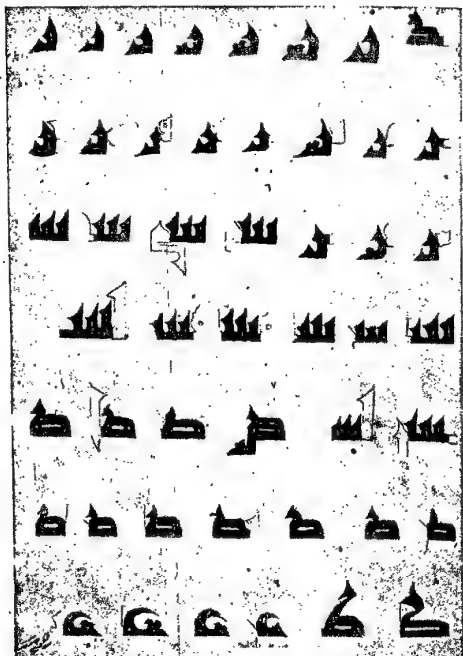
(١) رقم ٣٣٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

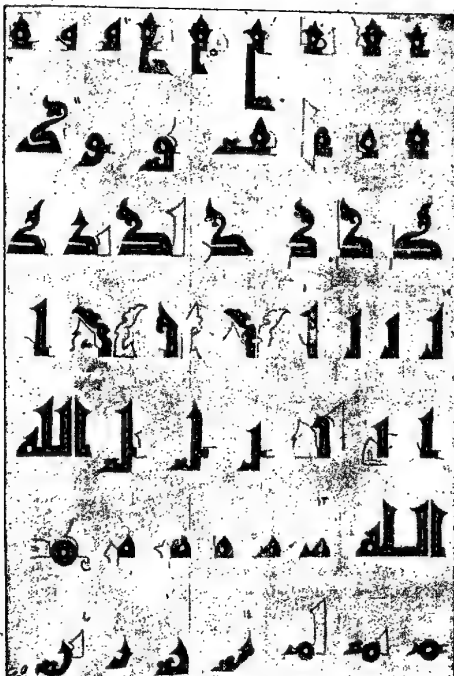
تربيع عرافة العين كما في كلمة (خاضع) ، وترويع في رجع الياء ، ونفى في نهاية ذلك الرفع ، متنوع الاعمال — ما بين ورقى وورعى ولولوى ، واثنان الصانع ظاهر في إبداع مجموعة طيبة من حرف « الهم ألف » ، ولوانه لم يأت في ذلك مجدند .

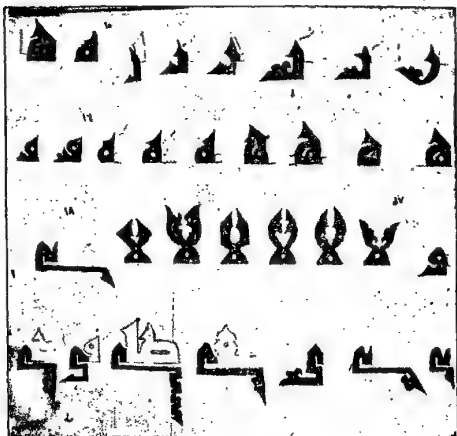
للتحليل الأبجدى : [انظر اللوحة ١٨] .



لوحة [١٨] تحليل أبجدي للنقش رقم ٣٢٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة







تابع الموحة [١٨]

كتابات مقياس النيل بالرومنة ٢٤٧ هـ - ٢٥٩ هـ

أول من تناول كتابات المقياس بالدراسة «مارسيل»^(١) أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر، حكذا يقول «فإن برشم»^(٢)، ويقسم «مارسيل» كتابات المقياس إلى عصور خمسة^(٣)، وهو ينسب كتابات الإفرنج الدائر على جوانب حفرة المقياس إلى عصرى للأمن والتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحافظين الشرقى والشمالى من ناحية (شكل ١٢٧ أ، ب)، والغربى والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ ج، د)، وهو يستبرأ من أدرك هذا الاختلاف.

وقد أصلح الأستاذ «كرزويل» من خطأ مارسيل الذى زعم أن للأمن أصلح للمقياس عام ٢٤٤ هـ فى حين أن الأمن تولى عام ٢١٨ من الهجرة، وأثبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى فى المقياس فى خلافة للتوكل عام ٢٤٧ هـ، واستشهد على



شكل ٢٧ (أ) كتابة من عصر التوكل المباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ب) كتابة من عصر للتوكل المباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة للمقياس



شكل ٢٧ (ج) كتابة من عصر التوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقياس

(١) انظر «مارسيل» Marçel, Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فإن برشم.

(٣) أ - عصر الإنشاء فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ).

ب - عصر لإصلاح فى خلافة الأمن المباسى (٢٤٤ هـ).

ج - عصران من الإصلاح فى خلافة للتوكل المباسى، الأول حوالى (٨٣٣ هـ) والثانى حوالى (٨٢٤ هـ).

د - عصر إصلاح فى خلافة للتوكل المباسى (٨٤٥ هـ).

هـ - عصر ترميم وإضافة إلى مباني المقياس فى حكم السلطان مصطفى الثالث الثانى (١١٨٠ هـ).

و - أعمال تمت فى المقياس على أيدي علماء الحملة الفرنسية (١٧١٤/١٧١٥ هـ) - (١٧٩٩/١٨٠٠ م).

ولا يذكر مارسيل على وثائق تاريخية يدعم بها تقسيمه.



شكل ٢٧ (٥) كتابة من عصر التوكل ، مؤرخة ٢٤١ هـ على الحائط الجنوبي من حجرة للقياس

صدق دعواه بما أورده ابن خلكان « في الوفيات » عن أبي الرداد^(١) الذي وكل إليه « التوكل » أمر للقياس في ولاية يزيد ابن عبد الله التركي على مصر (٢٥٠ / ٢٤١) ، وفي قيام « أبي الرداد » على أمر للقياس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة للتوكل وعلى يدى المهندس المراقى أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين حوائط حجرة القياس آيات من القرآن ، فحُشَّت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بحطب مقوم غليظ لمحمد الأصبغ ، ثابت في بدن الرخام ، مصبغ الحفر بالألوان والشمع يقرأ من بعد^(٢) فجعل أول ما كتب أربع آيات متساوية للقادر في طول أربعة في ترسيم بناء القياس ، على وزن سبعة عشر ذراعاً من السواد^(٣) وجعل يذاة القراع الثامن عشر من عمود القياس سطرأ واحداً يحيط بجميع التريبع « بسم الله الرحمن الرحيم الله الذي خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر دائبين ، وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظالم كفار »^(٤) ؛ بسم الله الرحمن الرحيم مقياس عين وسعادة ونعمة وسلامة أمر بيننا عبد الله جعفر الإمام التوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتأييده على يدى أحمد بن محمد الحاسب ستة سبع وأربعين ومائتين^(٥) ، وكتب فوق باب مدخل القياس حيث يقرؤه السابلة على حائط الرقاق المقابل لقليل على الرخام سطرأ هو « بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام التوكل على الله أمير المؤمنين ببناء هذا القياس المأخوذ ليعرف به زيادة الليل ونهاره ، وأطال الله بقاء أمير المؤمنين وأدام له المزمز والتمسكين ، والظفر على الأعداء ، وتتابع الإحسان والثناء ، وزاده في الخير رغبة ، وبالرعية واقفة ، وكتبه أحمد بن محمد الحاسب »^(٦) .

(١) راجع كرزويل K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture, II, pp. 296-7.

وهارون ابن خلكان -- الوفيات « أبو الرداد » ص ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ .

(٢) ابن خلكان الوفيات (ترجمة أبي الرداد) ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٣) جعل على الحائط المشرق المقابل لمدخل القياس :

« بسم الله الرحمن الرحيم ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنهينا به جنات وحب الحصد » (فرقان - سورة « ق » الآية ٨)

وعلى الجانب الغربي :

« ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فصاح الأرض خصرة إن الله أعطي خير » (فرقان - سورة « الحج » الآية ٦٢)

وعلى الجانب القبلي :

« ونرى الأرض حامدة إذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج » (فرقان - سورة « الحج » الآية ٤)

وعلى الجانب الجنوبي :

« وهو الذي ينزل الغيث من بعد ما قنطوا وينصر رحمته وهو الولي الحميد » (فرقان - سورة الشورى الآية ٢٧)

(٤) فرقان : سورة إبراهيم الآيات ٢١ و ٢٢ و ٢٣ ، ولا تزال هذه الآيات لموضعها التي ذكره ابن خلكان عن أبي الرداد

حتى وقتنا هذا (شكل ٢٨) .

(٥) وليس لهذا النص وجود الآن ، وهو النص الذي أورده ابن طولون عندما أجرى بالقياس إصلاحه المعروف .

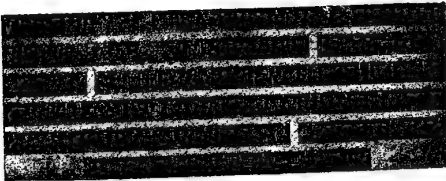
ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن لاسم الخليفة التوكل في داخل التبريع ، والذي كان يأتي مباشرة بعد قوله تعالى «إن الإنسان لظالم كفار» أحل مكانه الآيات [هو الذي أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجرة فيه تسجود] يثبت لكم به الزرع والزيتون والتخيل والأعناب ومن كل الثمرات إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون (قرآن - سورة النحل الآيات ٩٠ ، ٩١) وأنزلنا من السماء ماء مطوراً ألسي به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأناسي كثيراً (قرآن - سورة الفرقان ، الآيات ٤٧ ، ٤٨) ، وصلى الله على محمد النبي وآله وسلم تسليماً (شكل ٢٨ - ١) .



شكل (٢٨) نصوص المخططين الشرق والشمال وكتابة كفار في بداية المخطاط العربي (من عصر التوكل ٢٤٧ هـ)



شكل (٢٨ - ١) نصوص المخططين الشرق والغرب بعد ٤٠٤ هـ = كفار = (من عصر ابن طولون)



شكل (٢٩) الكتابات الدائرة على المواضع الأربعة بإزاء القوافع الثامن عشر من عمود القياس كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عصر التوكل وكتابات عصر ابن طولون

وهكذا تظهر في داخل تبريع القياس نصوص قرآنية يتفق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلكان في ترجمته

لأبي الرداد ، هي جزء مما أنقذه علي الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثاني منها (بعد كلمة كفار) عما يذكره ابن خلسكان في الترجمة المذكورة .

على أن أسلوب الكتابة في شق النص يختلف ، ويلاحظ « كرزويل » في هذا الصدد ما لاحظته قبله « مارسيل » بزم طويل : أن الكتابة على الحائطين الغربي والجنوبي (بعد كلمة كفار) أقل جودة ، ويستخلص « كرزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي قد عثت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنشاء^(١) ، وهو يرى شهاً كبيراً بين نقوش الحائطين الغربي والجنوبي القوية التليظة ، وبين كتابة الأفرز الحشوي الذي يدور بأنتفل السقف بالجامع الطولوني (شكل ١ - ص ٤٧) ، ويؤخذ من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذي لحق كتابة هذين الحائطين ، سيما وقد عرف عنه أنه أجرى بالقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٢٥٩ هـ^(٢) .

وهكذا لا يرى كرزويل عجلاً للشك في أن ابن طولون هو الذي أجرى هذا التبديل في كتابة للقياس ، وتقسم كتابة القياس بحسب رأى كرزويل^(٣) إلى :

- ١ - كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٧/٩٦ هـ) .
 - ٢ - كتابة من عصر المتوكل الباسي (٢٤٧ هـ) على الحائطين الشرقي والشمالي وجزء يسير جداً من الحائط الغربي - تنتهي عند كلمة (كفار) .
 - ٣ - كتابة من عصر ابن طولون (٢٥٩ هـ) على الحائطين الغربي والجنوبي ، تبدأ بعد كلمة كفار .
- ويرى « كرزويل » أن كتابة للقياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة في مكانها ، التي أمكن تأريخها تأريخاً مقطوعاً بصحته ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل (البليوجرافية) الأستاذ كرزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن القياس ، وهي الحقائق القيمة التي انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل في مؤلفه الكبير^(٤) .
- ونحن نستطيع استناداً إلى ملاحظات مارسيل وكرزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا البليوجرافية الخاصة لكتابات القياس ، أن نقرر في كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :
- ١ - أن اختلافاً جوهرياً يوجد فلا بين مجموعة الكتابات المنورة على الحائطين الشرقي والشمالي ومجموعة الكتابات المنورة على الحائطين الآخرين .

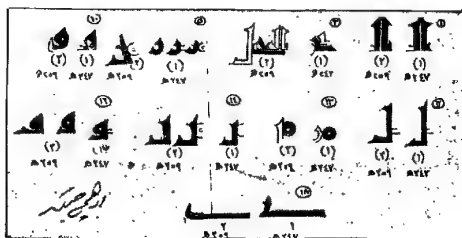
٢ - أن هذا الفرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتابتين ، فالأولى بمجودة تجويداً ظاهراً يسميها بمصر التجويد الأعظم الذي أشرنا إليه في مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث الهجري ، وهو العصر الذي يشمل خلافة

(١) ٢٠١ ، ٣ ، كرزويل ، المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .



لوحة (١٩) أجمدة متخلفة من كتابات القياس التي أنجزها « أحمد بن عبد الحاسب » في عهد المتوكل ٢٧٧ هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التي أنجزها أحمد بن عبد الحاسب
في القياس ٢٧٧ هـ [مرقومة ٩] والكتابات التي أمثلها ابن ماولون ٢٨٩ هـ [مرقومة ٢]

التوكل (٢٤٧/٢٢٢) وخلافة المنتصر (٢٤٨/٢٤٨) وخلافة المستعين (٢٥١/٢٤٨) ، وتماز كتاباته في مصر بالرمانة ودق الإقناذ والازنار والجري على أصول كتابية ثابتة (١) — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحافظين الترمي والجنوبي ، وهي أقل جودة من سابقتها ، تمت بصفة كبيرة إلى مجموعة كتابات العصر الطولوني في مصر ، فهي كبيرة الشبه بكتابات اللوح التأسيسى لإنشاء المسجد الطولوني ، وكتابات الإفرز الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني (شكل ١-١) ، ونحن نتفق في ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابة الإفرز المذكور .

وقد ثبت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولوني بعدد مماثل من كتابات عصر التوكل والمنتصر والمستعين ، أن تأخرأ نسبياً أدرك الفن الكتابي منذ نهاية عصر العتز، بحيث بدت كتابات العصر الطولوني في مجموعها أقل جودة من كتابات عصر التوكل .

٤ — على أنه ما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء في الكتابتين ، فهي في الكتابة الأولى مدورة مصفرة وفي الثانية مزودة بكبرة ، واختلاف في معالجة الحروف القاعة ، وفراغات الحروف ، كما يبين الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسلك واحد ، وتزاحم في حروف الكلمة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهي لا تحتفظ في مواطن كثيرة بوحدة السلك ، وتبدو متباعدة الحروف وكأنها أريد بهذا أن تملأ الآيات القرآنية المختارة مساحة معينة ، وقد نتج نافر هذه الآيات في ذلك بعض النجاح ، إلا أنه في سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلقة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة . وبين الكلمة وجاراتها ، ولهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحافظين الترمي والجنوبي موشة لا يظهر فيها أى أثر من تزاحم الحروف أو تماس الكلمات ، كما هو الحال في كتابات الحافظين الشرقي والسبلي .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحافظين الشرقي والسبلي وكتابة الحافظين الآخرين ليس فرقا أسلوبياً بقدر ما هو فرق في طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فلماذا تنحصر في : (١) أن كتابتا الكتابتين من النوع الكوفي البسيط (ب) أن الشخص الذى نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة في عصر ابن طولون جهد جهداً كبيراً لكى تأتى كتابته مشابهة في روعها وأسلوبها لكتابة الحافظين الترمي والسبلي ، وقد نتج نجاحاً ظاهراً في ذلك في حروف، الواو والحاء للتوسطة واللام ألف (ج) ذلك فضلاً عما يكون دائماً في الأساليب الكتابية التذكارية من صفات مشتركة (د) يضاف إلى ذلك أن الرغبة في التجويد كانت ديدن الكتاب في الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابي نافسوا به الكتابات العرفية . إلا أن

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقورة على الحافظين الشرق والسبلي في حفرة المقياس ، وهي الكتابة الباقية من عصر التوكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضحت أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات التذكارية المحابة (انظر المجلد الثانى من « شواهد التنوير » الاوقات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٦) الأمر الذى يؤكد أن « معدن أحد الحاسب » الذى وكل إليه التوكل أمر إصلاح المقياس ٢٤٧ هـ . وفى يذكره ابن خلكان في ترجمته لأبى الرقاد وفى أنبت اسمه في نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق ..

كانه هنا ، رغم الجهد الذى أضعه فى محاكاة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب . — لم يوفق إلا بقدر ، لهذا كان الشق الثانى من كتابة للقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابة الشق الأول^(١).

٦ — واعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحافظين الأولين إلى عصر التوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يماثل الأساليب المحلية إلا فى القليل ، وأن نقول إن متنها على الرغم من عهد الحاسب للهنس الذى أوفده التوكل لإصلاح القياس فى ولاية أبى الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يثروه الأستاذ كرزويل من أن كتابة للقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية للزخنة فى مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب المراقى .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحافظين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون، وأن نقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات للصرة المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السر فيها — وأن نقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شياً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفرتز الحشى الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى ، أساسه غلط الحروف واتزانها وقوتها فى كل منهما ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شياً بين هذه الكتابات وكتابات الألوخ التاميسى بالجامع للذكور يدرك بالتدقيق وإيمان النظر .

وهكذا تثبت لنا الأدلة الفنية الجيولوجرافية البحت :

١ — أن كتابة للقياس التى نسبها مارسيل إلى عصر الأمون (١٩٩ هـ) والتى أنكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر التوكل — إنما هى (بالدليل الكتابى) من عصر التوكل فعلاً .

٢ — أن الكتابة التى نسبها مارسيل إلى عصر التوكل (١٣٢ هـ) والتى نفى « كرزويل » بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملحفاً إنها بعصر ابن طولون — إنما هى (بالدليل الكتابى) من عصر ابن طولون فعلاً .

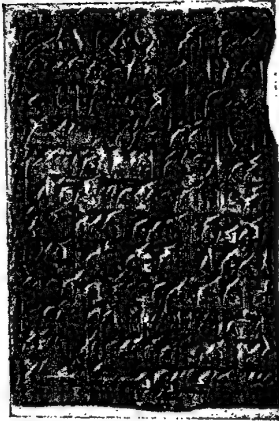
وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهى بالقلم الكوفى البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحبر الرخاى الذى أنجزت فوه على ملاحظة متونها كما ساعدت طريقة القطع العميق ، غير اللاتل ، على شدة وضوحها ، ولاهك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصبغة الحفر باللأزورد الشمع ، أكثر وضوحاً مما هى الآن .

لتحليل الأجمدى : انظر [اللوحة رقم ١٩] .

(١) ولكن النظرة الدقيقة التى ينظرها إخصائيو الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى البكائن .

نقش مورخ ٢٦٠ هـ^(١)

- (١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .
(٣) أبعاده : ٢١ X ٦٠ سم (٤) ضه : الجاهل الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٤ .



شكل (٢٠) نقش قبري مؤرخ ٢٦٠ هـ ، ولم ٨٦١٦
في سجلات شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة

- ١ - تراجم الحروف في الكلمة الواحدة .
٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة في كليهما .
٣ - جريان الحروف في التشبين على قاعدة
واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين في
الوحد التأسيسي بالسين في النقش الذي نأمله ،
ومن مقارنة الميم للبدأة والتوسعة (الثلثة) والجيم للتوسعة وللميم للتوسعة والكاف للبدأة والواو
المتردة والماء للبدأة واللام ألف في الوحد التأسيسي ، بتلاتها في النقش الذي نحن بصدده .
٤ - على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، في حين نحاو كتابة الوحد التأسيسي من الخرق .

حروف هذا النقش (شكل ٢٠) تمتاز بشيء
من التلفظ والقصر ، وهي تشارك في ذلك كتابات
الحلقات الأولى من النصف الثاني من القرن الثالث
المجري بوجه عام ، فيها نوع من القرملة البادية في
الحروف ، ويميز كتابات هذه الحفنة من القرن
الثالث ذلك الضيق الذي أخذ صانعو النقوش أنفسهم
به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ
أبعادها الطبيعية ، فبدت السكبات كأنها مضغوطة بين
كل جوانبها ، يوضح ذلك بانظرة العامة ، وبالنظر إلى
لفظ الجلالة وكلمة « محمد » صفة خاصة .

- وكتابة هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات للمسجد
الطولوني ، ولا سيما كتابة الوحد التأسيسي للثب
الآن في صحن الجامع ، وقد إستطعنا أن ندرك من
أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره في النقاط الآتية :
١ - تراجم الحروف في الكلمة الواحدة .
٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة في كليهما .
٣ - جريان الحروف في التشبين على قاعدة
واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين في
الوحد التأسيسي بالسين في النقش الذي نأمله ،
ومن مقارنة الميم للبدأة والتوسعة (الثلثة) والجيم للتوسعة وللميم للتوسعة والكاف للبدأة والواو
المتردة والماء للبدأة واللام ألف في الوحد التأسيسي ، بتلاتها في النقش الذي نحن بصدده .
٤ - على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، في حين نحاو كتابة الوحد التأسيسي من الخرق .
- (١) ولم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

والزخارف التي تحمل هذا نقش : فرع نباتي مورق ، وزخرفة فصيحة فوق ميم البسملة ، وتماثل ورق في طالعي كل من الرحمن والرحيم ، ووريدة في الفراغ الحادث بين الزاء والحاء في كلمة الرحمن ، وفرع نباتي مورق يملأ الفراغ الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وتماثل مشابه في طالعي اللام ألف — ذلك فضلاً عن الزطيط في مرافقة الواو في كلمة رسو ، والتي تنتهي بثنى معرض جهة اليسار وتزطيط في نون كلمة (المبين) ينتهي بظلوع معرض محرف ، وتعطيط في كلمة (مائتين) بين الميم والألف ، ورجع في الماء في كلمة « حي » ينتهي بزخارف فصيحة وتحريف .

ويحتل هذا نقش كتابة المصغر الطولوني التي لم تتأثر بمؤثرات عراقية في أسلوبها أو في طريقة إنجازها ، وكتابتها مثال طيب للكتابات الطولونية على الأحجار .

لتحليل الأبيدي : [أنظر القوحة رقم ٢٠] .



لوحة [٢٠] تحليل أبيدي نقش رقم ٨٦٦٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

النقش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ هـ

هذا النقش عبارة عن لوح من الرخام (شكل ٣١) عث به الزمن فانشط شطرين بكسر رأسى ، جمعتهما جنباً إلى جنب إدارة غنظ الآثار العربية ، وثبتتهما في إحدى الدعائم بصحن السجدة الطولوني ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون كاملاً ومقروءاً^(١) .

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام «مارسيل» من علماء الحملة الفرنسية^(٢) ، وعاق «فان برشم» في المجلد التاسع عشر من منشورات البعثة الأثرية الفرنسية بالقاهرة في كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات «مارسيل» بما لا يثبت هنا إلا في القليل^(٣) . وهو يرى في كتابه هذا اللوح التأسيسي شيئاً بكتابة مقام سيدى «بجي الشيه»^(٤) للوجود بقرافة الإمام الشافعى (٢٦١ هـ) (شكل ٣٢) ، على أن دراستنا للقارة لهاتين الكتابتين أثبت أن كتابة التأسيس أقل جودة من كتابة مقام سيدى «بجي الشيه» - وكتابة للقام الشيعى للورقة ٢٦٠ هـ كبيرة الفه بالنقش للورخ ٢٦٠ هـ الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ - لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تاماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة هـ ٢٦٠ وكتابة اللوح التأسيسى من قرابة فنية^(٥) ولا يخفى الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة القام الشيعى .

ومن عجب أن نجى كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولوني أقل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات الثغمة عنها بفس الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لخساسة من أجل للناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ، وفي عصر من عصور المنافسة السياسية والفنية بين مصر وبغداد .

وكتابة هذا النقش منقورة في نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت سطوحها بصينغ أسود مشمع في الرخام ، على نحو ما فعل «أحمد بن محمد الحاسب» في الجزء النائر من كتابة للقياس حين ملأه باللازورد للشع^(٦) ، - وما نلاحظه عليها :

- ١ - اندماد التناسب بين حروفها ، فبعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز الساحة التى تسمح بها الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التى تجاوزت الحدود الفنية : العين للترسطة الثالثة التى علت حتى بلغت ثلثيها

(١) دس : انظر كتاب جامك الكتابات العربية - M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10. -

ولأورخ : راجع الفرزى طاعة بولاق ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٧ .

(٢) راجع كتاب وصف مصر لعلاء الحملة الفرنسية .

(٣) راجع فان برشم ، المرجع السابق ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر « برشم » المرجع السابق - - اللوحة الأولى رقم ٢٠١ .

(٥) راجع النقش للورخ ٢٠٦ هـ سالف الذكر .

(٦) راجع ما ذكر عن نقوش مقياس النيل بالروضة .



شكل (٢١) الفوح التأسيسى الجامع السلولى

مستوى هامات الحروف المائلة (الألصق واللام) وعزلت حتى كانت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الهاء للتوسطة التي صعدت حتى شاول هامتها هامة الألفات واللامات ، والتي شقت بطريقة غلب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سبى يحيى الغيبة بقرافة الإمام الغامسي المؤرخة ٢٦١ هـ

٢ - في أدب الخط العربي أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون^(١) - وكثير من عيون هذا النقش غير مفتحة .

وهذه الكتابة في مجموعها متصفة بأخص صفات العصر ، وهي القاطع وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام للساحة للنقوشة .

وهي تختلف في طريقة إنجازها عن كتابة الإنفريز الحشبي الدائر بأفضل السقف في الجامع الطولوني التي تفلت بطريقة « القطع المائل »^(٢) ، كما أنها دونها جودة .

(١) وللقصود ، باليون تدوير الناء والراو واليم وما شابه ذلك .

(٢) القطع غير الرأسى slanting cut .

حكاية الإفريز الخشبي بالمسجد الطولوني (٨٢٦٥)

(١) مادتها : خشب (٢) نصها : قرآن — سورة البقرة .

تناول «مارسيل» هذه الكتانة (شكل ٣٣) بالنقل ، وخصها بنصيب من عنايته^(١) ، وبذكرها فإن يرشم ذكرًا طفيفاً في معرض كلامه عن الكتانات الطولونية^(٢) ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها أجمزت على ألواح من خشب الجوز مثبتة بأسفل السقف في أروقة الجامع ، ويستخلص من طراز الكتانة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة الألواح التأسيسية ، ويقرر أنها من النوع البسيط الحالي من الزخرف ، وينوه بقيمتها من الوجهة البليوجرافية .



شكل (٣٢) جزء من الإفريز الخشبي ذي الكتانات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني
[وقد صفت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوى ص ٤٧]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق للواقع ، لأنه صورها على ما يظهر من الأصل ، فوشت العين عليها من زاوية حادة ، فثبتت مفرطة شديدة القصر ، ظاهرة الفلظ أكثر من حقيقتها ، ساعدتنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهي في مستوى النظر — وذلك حين نزعنا الإدارة للذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بعد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص — وبدأت الكتانة في هذا الوضع الأخير (في مستوى النظر) على حقيقتها التي تمكن أن نضفها بما يلي :

١ — غلظت الحروف واتزاهت وقصرها المسمى .

٢ — أجمزت الكتانة بطريقة القطع المائل التي يذهب مؤرخو الفن الإسلامي أنها كانت الطريقة المفضلة في قطع الأخشاب في مصر الطولوني بتأثير من الفن السامري^(٣) .

٣ — أن الحروف الطاللة طول مما أنبته «مارسيل» في أطلس المجلد الثاني من « وصف مصر » .

٤ — تدوير رأس العين والنين والهاء والقاف وفتحة البياض في الصاد والطاء كلها أوسع مما أنبته مارسيل .

(١) راجع مارسيل : كتاب « وصف مصر » لعماد الحجة الفرنسية . — أطلس المجلد الثاني .

(٢) يرشم : ص ٢٨ ، ص ٩ .

وتماز هذه الكتابة بالبساطة ، ويجرياتها على قاعدة كتابية واحدة لا اختلاف فيها ، وهذا هو السر في حودتها ، إذ المروف أن كثرة الاثلاف وقلة الاختلاف من صفات الكتابة الجيدة .

وإذا قورنت هذه الكتابة بكتابة العصر بوجه عام ، ظهرت فريدة في حسنها وبساطتها ودقة إنجازها ووضوحها .

ولاشك في أن اليد التي أنجزت هذه الكتابة القرآنية على أفاريز الخشب كانت يدأ أفدع على الكتابة وأحذق لأصولها ، وأقوى على إنجازها من تلك اليد التي نقشت الألواح التأسيسية ، وأغلب الظن أن هذه الكتابة قد نفذت على الخشب في نفس الوقت الذي نقرت فيه عبارة التأسيس على لوح الرخام (١) في عام ٢٦٥هـ .

وقد سبق لنا في مجال آخر (٢) أن أوضحنا العلاقة بين كتابة هذا الإفريز وكتابة الشق الثاني من نقوش للقياس (شكل ٢٩) ، وهو الشق المنسوب إلى إصلاح ابن طولون (٣) ، ونضيف هنا إلى ما قدمنا أن كتابة الإفريز الخشبي أروع كتابة تذكارية أنجزت في مصر الطولوني على الخشب ، كما أن كتابة للقياس التي من مصر الطولوني هي أروع كتابة تذكارية أنجزت على الحجر ، وهما معاً دون كتابات عصر التوكل وللتنعين وللتنصر .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢١] .

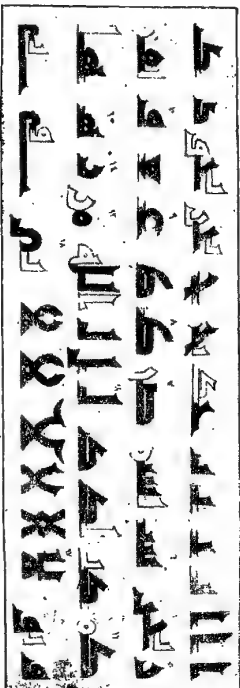
وبالنظر إلى اللوحة سالفة الذكر نلاحظ على وجه السرعة ، خلاف ما قدمنا ، ما يأتي :

- ١ - قصر انبساط الياء المفردة .
- ٢ - تقويس يسير يلحق الهاء المتوسطة وأخواتها .
- ٣ - انضباع طالع الطاء واختهاجمة النين انضجاعاً مقوساً يشبه ربع الدائرة .
- ٤ - وجود العين الثلاثة الشائعة في كتابات هذا العصر ، ولكنها جارية على القاعدة ، متناسبة مع غيرها من الحروف .
- ٥ - جودة الهاء المتبناة جودة تميزها عن مثيلتها في الألواح التأسيسية ، بل وعن الهاء المشقوقة المرووفة عن كتابات هذه الفترة برمتها .
- ٦ - ابتداء أنواع جديدة من حرف اللام ألف .
- ٧ - افتتان لا بأس به في الياء المتطرفة .
- ٨ - بهذ الكتابة مسحة من خطوط المصاحف ، إلا أنها أكثر جفافاً منها .

(١) راجع القريري : طعة بولاق ، المجلد الثاني ص ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجع ما ذكرناه من كتابات للقياس حيد مرشتراني كرزويل في أمرها .

(٣) آخر السطر الثالث والسطور الثلاثة السفلية .

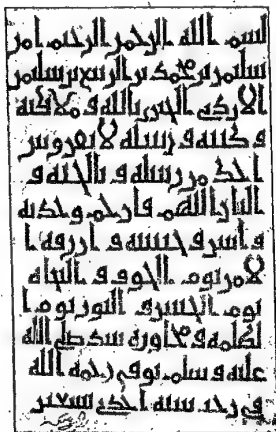


روية [٢١] تخليق أمجد لسجلات الإرمية التي لا تزال باقية في المتحف بالدار
مستطفي من ألواح الذهب - ملك مصر في ديسمبر عام ١٨٤٣ - مؤرخة حوالي عام ١٢٥٠ هـ.

[قارن هذه الصكوك بكتابة النسخ المورخ ١٢٩١ هـ ، رقم ٣٠١٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالمملكة ،
وبالمادة ينتج أن رقم النسخ المذكور يعود من عهود المدرسة التي أنشئت كتابات هذا الإرمية]

نقش مؤرخ ٢٩١ هـ^(١)

كتابات هذا النقش أكثر ارتباطاً بكتابات النقش للمؤرخ ٢٧٧ هـ سالف الذكر وكتابة الإفرنجي الخشي من بقية كتابات العصر الطولوني، ويؤكد هذا النقش مثل عصر اسماعيل إلى كتابات القرن الرابع الهجري التي أخص بميزاتها الوضوح ودقة الإنجاز، والليل إلى الترفع، وتشديد الاستقامة، والحرى إلى أصول ثابتة.



شكل (٣٥) نقش مؤرخ ٢٩١ هـ

ولا نكاد نلاحظ أى خلاف بين الكتابتين سوى فى حرف اللام الذى يبدو فى نقش ٢٩١ هـ مرطباً، وحرف الراء الذى يظهر فى بعض كتابات هذا النقش مرطباً دون البعض الآخر، كذلك العين المختمة التى تبدو هنا مقنعة القمة مشاركة تحتها التوسيلة فى هذه الصفة.

[أنظر اللوحة رقم ٢٢٣]

(١) نخلو منه سجدات: بإحدى النصف الإسلامى بالهامة لأنه من مقتنيات الأستاذ يوسف أحمد، وقد أهداه هنا يانق منه.

اَللّٰهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَىٰ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ
 وَآلِهِ الطَّيِّبِينَ الطَّاهِرِينَ
 وَاجْعَلْهُمُ اَوْسَادًا يَخْرُجُونَ
 وَاجْعَلْهُمْ اَوْسَادًا يَخْرُجُونَ

الفصل الرابع عشر

نقوش من القرن الرابع الهجرى

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش
القرن الثالث — ظواهر كتابية جديدة — عيز الكتابات
الرسمية — شرق المسلم الإسلامى يسبق غربه فى
زخرفة الكتابات التذكارية — دراسة تحليلية لنقوش
مؤرخة ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٥٥ هـ — كتابات الجامع الأزهر
٣٦١ هـ — نقوش مؤرخة ٣٦٣، ٣٨٢ هـ — نقش
مؤرخ ٣٨٩ هـ — كتابات جامع الحاكم ٣٨٠—٤٠٣ هـ .

نقوش القرن الرابع الهجرى

نختم القرن الثالث الهجرى وتبديء القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قبيح تسكره أصول الكتابة التذكارية^(١) وبعضها جاور على أصول هذه الكتابة^(٢) وبعضها وسط بين هذا وذاك، وتسكر في نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المحجورة^(٣) وتبدو هذه الصفات جميعها في كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لارستها مزاييا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير^(٤).

ونكاد نقضى الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته المحجورة الجارية على قاعدة خط التذكار فارقاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابات عائلتها من كتابات القرن الثالث.

ومن الكتابات المحجورة التي تستلفت النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ الرقومة ١٨٢/٢٧٢١ في سجلات المتحف الإسلامى، والكتابة المؤرخة ٣٢٠ هـ والرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف المذكور، فقد جمعت الأولى كل مزاييا الخط الباسى، وأضافت الثانية إلى ذلك ليناً يتجلى في عراقات الراء والتون والياء وشكلة الكاف ورأس الفال، فخامت في مجموعها كتابة طيبة، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن التهمال من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد^(٥)، أنبأها بإذن من، وحققناها إلى عناصرها الأبحجية في موضعها من كتابات هذا القرن.

وتظل تتسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن، اللهم إلا القليل منها، بتأخر ظاهر حتى نصرم من هذا القرن ما يقرب من ثلثه، ومستمها من النوع المحفور الذى لم تبدل في حرفه أية عناية.

هذا، وقد أخذت في الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع شواهد كتابية نجمها نيا إلى:

- ١ - سقوط مقوس بين اللام الثانية في لفظ الجلالة والماء المتطرفة^(٦).
- ٢ - إسبال عرافة الميم للمتطرفة ثم بسط إسبالها بسطاً بغيراً جهة اليسار^(٧).

(١) شواهد القبور للمجلد ١٢، رقم ١٥٠٦/٦ - الأوحة رقم ٣٤ - كتابة يظف عليها التليث، شديدة الفصح، وكتابة م: ٢٧٢١ ١٥٠ - الأوحة ٤ (بطريقة للتحات، شديدة الفصح).

(٢) شواهد القبور، المجلد الرابع رقم ٨٤٤ - الأوحة رقم ٣٤ - كتابة من نهاية العصر الطولونى وبداية العصر المملى الثانى، من مع كثير من كتابات العصر السابق.

(٣) من شواهد القبور، المجلد السابق - الأوحات ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨.

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ و رقم ١٢٩١ - الأوحة ٣٩ من المجلد الرابع، ورقم ٥٠٦/٧٢١ - الأوحة ٤٧ من المجلد المذكور.

(٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة.

(٦) قد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو الرقم ٢٣/٢٧٢١٢ - في سجلات المتحف الإسلامى - الأوحة ٣٥ المجلد الرابع - تصح الأوحات ١٠ - ١١ - ١٥ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦ - ١٠٤٧ - ١٠٤٨ - ١٠٤٩ - ١٠٥٠ - ١٠٥١ - ١٠٥٢ - ١٠٥٣ - ١٠٥٤ - ١٠٥٥ - ١٠٥٦ - ١٠٥٧ - ١٠٥٨ - ١٠٥٩ - ١٠٦٠ - ١٠٦١ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ - ١٠٦٤ - ١٠٦٥ - ١٠٦٦ - ١٠٦٧ - ١٠٦٨ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١٠٧١ - ١٠٧٢ - ١٠٧٣ - ١٠٧٤ - ١٠٧٥ - ١٠٧٦ - ١٠٧٧ - ١٠٧٨ - ١٠٧٩ - ١٠٨٠ - ١٠٨١ - ١٠٨٢ - ١٠٨٣ - ١٠٨٤ - ١٠٨٥ - ١٠٨٦ - ١٠٨٧ - ١٠٨٨ - ١٠٨٩ - ١٠٩٠ - ١٠٩١ - ١٠٩٢ - ١٠٩٣ - ١٠٩٤ - ١٠٩٥ - ١٠٩٦ - ١٠٩٧ - ١٠٩٨ - ١٠٩٩ - ١١٠٠ - ١١٠١ - ١١٠٢ - ١١٠٣ - ١١٠٤ - ١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١٠٨ - ١١٠٩ - ١١١٠ - ١١١١ - ١١١٢ - ١١١٣ - ١١١٤ - ١١١٥ - ١١١٦ - ١١١٧ - ١١١٨ - ١١١٩ - ١١٢٠ - ١١٢١ - ١١٢٢ - ١١٢٣ - ١١٢٤ - ١١٢٥ - ١١٢٦ - ١١٢٧ - ١١٢٨ - ١١٢٩ - ١١٣٠ - ١١٣١ - ١١٣٢ - ١١٣٣ - ١١٣٤ - ١١٣٥ - ١١٣٦ - ١١٣٧ - ١١٣٨ - ١١٣٩ - ١١٤٠ - ١١٤١ - ١١٤٢ - ١١٤٣ - ١١٤٤ - ١١٤٥ - ١١٤٦ - ١١٤٧ - ١١٤٨ - ١١٤٩ - ١١٥٠ - ١١٥١ - ١١٥٢ - ١١٥٣ - ١١٥٤ - ١١٥٥ - ١١٥٦ - ١١٥٧ - ١١٥٨ - ١١٥٩ - ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٢ - ١١٦٣ - ١١٦٤ - ١١٦٥ - ١١٦٦ - ١١٦٧ - ١١٦٨ - ١١٦٩ - ١١٧٠ - ١١٧١ - ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ - ١١٧٥ - ١١٧٦ - ١١٧٧ - ١١٧٨ - ١١٧٩ - ١١٨٠ - ١١٨١ - ١١٨٢ - ١١٨٣ - ١١٨٤ - ١١٨٥ - ١١٨٦ - ١١٨٧ - ١١٨٨ - ١١٨٩ - ١١٩٠ - ١١٩١ - ١١٩٢ - ١١٩٣ - ١١٩٤ - ١١٩٥ - ١١٩٦ - ١١٩٧ - ١١٩٨ - ١١٩٩ - ١٢٠٠ - ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٠٣ - ١٢٠٤ - ١٢٠٥ - ١٢٠٦ - ١٢٠٧ - ١٢٠٨ - ١٢٠٩ - ١٢١٠ - ١٢١١ - ١٢١٢ - ١٢١٣ - ١٢١٤ - ١٢١٥ - ١٢١٦ - ١٢١٧ - ١٢١٨ - ١٢١٩ - ١٢٢٠ - ١٢٢١ - ١٢٢٢ - ١٢٢٣ - ١٢٢٤ - ١٢٢٥ - ١٢٢٦ - ١٢٢٧ - ١٢٢٨ - ١٢٢٩ - ١٢٣٠ - ١٢٣١ - ١٢٣٢ - ١٢٣٣ - ١٢٣٤ - ١٢٣٥ - ١٢٣٦ - ١٢٣٧ - ١٢٣٨ - ١٢٣٩ - ١٢٤٠ - ١٢٤١ - ١٢٤٢ - ١٢٤٣ - ١٢٤٤ - ١٢٤٥ - ١٢٤٦ - ١٢٤٧ - ١٢٤٨ - ١٢٤٩ - ١٢٥٠ - ١٢٥١ - ١٢٥٢ - ١٢٥٣ - ١٢٥٤ - ١٢٥٥ - ١٢٥٦ - ١٢٥٧ - ١٢٥٨ - ١٢٥٩ - ١٢٦٠ - ١٢٦١ - ١٢٦٢ - ١٢٦٣ - ١٢٦٤ - ١٢٦٥ - ١٢٦٦ - ١٢٦٧ - ١٢٦٨ - ١٢٦٩ - ١٢٧٠ - ١٢٧١ - ١٢٧٢ - ١٢٧٣ - ١٢٧٤ - ١٢٧٥ - ١٢٧٦ - ١٢٧٧ - ١٢٧٨ - ١٢٧٩ - ١٢٨٠ - ١٢٨١ - ١٢٨٢ - ١٢٨٣ - ١٢٨٤ - ١٢٨٥ - ١٢٨٦ - ١٢٨٧ - ١٢٨٨ - ١٢٨٩ - ١٢٩٠ - ١٢٩١ - ١٢٩٢ - ١٢٩٣ - ١٢٩٤ - ١٢٩٥ - ١٢٩٦ - ١٢٩٧ - ١٢٩٨ - ١٢٩٩ - ١٣٠٠ - ١٣٠١ - ١٣٠٢ - ١٣٠٣ - ١٣٠٤ - ١٣٠٥ - ١٣٠٦ - ١٣٠٧ - ١٣٠٨ - ١٣٠٩ - ١٣١٠ - ١٣١١ - ١٣١٢ - ١٣١٣ - ١٣١٤ - ١٣١٥ - ١٣١٦ - ١٣١٧ - ١٣١٨ - ١٣١٩ - ١٣٢٠ - ١٣٢١ - ١٣٢٢ - ١٣٢٣ - ١٣٢٤ - ١٣٢٥ - ١٣٢٦ - ١٣٢

٣ - ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ثلثاً مقوساً^(١) .

٤ - ثنى اقرب التون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين على شكل فرع ثنائى ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار^(٢) .

٥ - ثنى استفالة للهم فرعها في شكل تدوير ينشئ رجماً جهة اليسار ، وقد لا يثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى في هذه الحالة بويرقات أو فروع نباتية رفيعة^(٣) .

وقد شاع من قبل الخطأ أن هذه الواحى الزخرفية إنما هي من عميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقيا والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة في مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى ، أى منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيدية (٨٣٥٧/٢٢٣) ، وشيوع هذه الظواهر في العصر الأخشيدى ، وأكتملها بعد ذلك في العصر الفاطمى ، كل ذلك يؤيد ما نريد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التى أدركت في وقت ما كتابات شمال أفريقيا والأندلس وإيران ، نشأت أصلاً في وادى النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجبترافى شرقاً وغرباً ، وليس معيد أن تكون قد ولت رحلتها جهة الغرب إلى شمال أفريقيا والأندلس ، وجهة النشوء نحو إيران قبل التزو الفاطمى برمن ، أى منذ ظهرت في مصر في خواتم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر دائماً ساقية في ميدان الخط ، تحديده وتبكره الجديد في الخط والزخرف ، ثم تدعيم ذلك في العالم الإسلامى شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية في هذا القرن الرابع ، قبا عدا القليل منها ، تأخر في الفن الكتابى بمجملها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بدء ذلك التدهور الذى لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقعة بين ٣٢٠ و ٣٥٧ هـ ، ومعظمها يقع في العصر الأخشيدى ، أنها من النوع الرفيع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها^(٤) ، والعرض منها لا يختلف في شيء عن كتابات العصر السابق^(٥) .

(١) وقد بدأ ذلك أول الأمر في نقش المؤرخ ٢٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامى — المجلد الرابع القوحة ٣١ و القوحة ٤٩ المؤرخة ٤١٥ — المجلد سالف الذكر ، والقوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وى نقش المؤرخ ٨٣٢٨ ، وسبق هذه الظاهرة على شكل انكسار و اللام نحو اليسار ، وى نقش المؤرخ ٣٣٢ تبو على شكل انكسار مرطب بى النى و البسلة ، وتبو على هيئة التناجى في السطر السادس [انظر الواحات ١٥ و ١٨ و ٣١ و ٣٦ من المجلد الخامس] .

(٢) وقد بحث هذه الظاهرة لأول مرة في مجموع الحفلة الأخيرة من القرن الثالث — انظر نقش المؤرخ ٨٢٩٠ و المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامى — القوحة ٣١ من المجلد الرابع .

انظر القوحة ٤٧ من المجلد المذكور ، ونقش رقم ٤٧٤/٢٢١ — القوحة ٤٨ من نفس المجلد ، والقوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، والقوحة ٨ من نفس المجلد ، والقوحة ١٣ من المجلد الخامس (يمين) ، والقوحة ٣٦ (يمين) ، والقوحة ٣٤ والقوحت ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، والقوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يتبادر ذلك في نقش مؤرخ ٨٣٠٣ هـ رقم ٧٢٢١/٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامى — القوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر الواحات ٢٥ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٧ و ٤٠ من المجلد الخامس ، والقوحت ٤ و ٥ من المجلد السادس .

(٤) انظر القوحة المؤرخة ٨٣٢٠ رقم ٢٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامى — القوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابية المؤرخة ٨٣١٤ هـ رقم ١٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامى — القوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابية المؤرخة ٨٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .

والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيدية عن سابقتها إلا تلك الواحق التي أشرنا إليها آنفاً ، والتي كان من شأنها إكساب الكتابة روحاً جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهدية في النصف الثاني من هذا القرن ، وهو يقع في حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات العصر الأخشيدى السابقة عليها في شيء^(١) . ويؤيد هذا ما تريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز سياسية تفصل كتابة عصر عن كتابة عصر آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولوى وأسلوب أخشيدى وأسلوب فاطمى ، وإنما هناك أسلوب واحد متطور ، أدركته في أوقات متتالية عوامل ارتقاء وانحطاط ، ولحقته في بعض الأحيان لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجديد والابتداع والافتتان في الظاهرة الحقلية ، وتصف بعض كتابات النصف الثاني من القرن الرابع بالمجودة التسمية^(٢) .

وتبلغ الروح الجديدة التي أشرنا إليها ، والتي قلنا إنها جاءت نتيجة لدخول بعض الواحق الزخرقية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها في الكتابة للورقة ٣٨٩ هـ والرقومة ١٢٣٩ هـ في سجلات النصف الإسلامى^(٣) ، وبما تجدر ملاحظته أن هذه الواحق التي أدركت بعض الحروف أول الأمر ، قصد زحزحتها أو شغل الفراغ الناشئ بينها ، لم تلبث أن أصبحت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الاتصال عن الحروف التي لحقت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابات هذا القرن — وقد أخطأ الذين زعموا أن هذه الظاهرة دجيلة على الكتابات المصرية ، فقد ثبت لدينا أنها اكتملت في مصر في مدى قرن من الزمان (من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع) ، كما أخطأ الذين زعموا أنها من مميزات الكتابات الفاطمية ، فقد ثبت بطريق التقصى أنها وليدة الحلقات الأخيرة من القرن الثالث ، ساجدة على العصر الأخشيدى ، ومتطورة خلال هذا العصر وبعده ، حتى أدركها الفواطم عند دخولهم إلى مصر فيها أدركوا بها من ظواهر الفنون .

على أن شيئاً هاماً يستلقت النظر ويدعو إلى التوثق في الحكم على كتابات هذا القرن ، ذلك أن كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع على الجبس في الجامع الأزهر وعلى الخشب في مقصورة الجامع الحاكمى أجود بكثير من الكتابات الشاهدية للمعاصرة — بقدر ذلك أحد احتمالين :

الأول — أن تكون هاتان الكتابتان قد جردتا تجويداً مقصوداً جعل منهما كتابتين جديتين بأثرين من أعظم الآثار الفاطمية في مصر .

الثاني — أن تكون هذه الكتابات أجنبية الطراز ، وفدت على مصر مهاجرة من شمال إفريقية مع الفتح الفاطمى .

على أن مجرد النظر إلى الكتابات الشاهدية في القرن الثالث الهجرى في مصر ، يثبت أن ذكر الزخرفة التي أدركت الكتابات التذكارية ، وجدت في مصر قبل أن توجد في شمال إفريقية ، فهذه الكتابات التي ما تزال تترى على جدران رباط

(١) انظر الكتابة الورقة ٤٢٣ هـ في سجلات النصف الإسلامى (الورقة ٢٢ المجلد الخامس — شواهد) .

(٢) انظر النقش الورق ٣٤٤ هـ وقرنه بالنقش للورق ٣٤٥ هـ (الورقة ٢٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٣) انظر النقش للورق ٣٨٧ هـ ، رقم ٩٢٠١ (الورقة ٤٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٤) النقش للورق ٣٧٩ هـ ، رقم ٢٢٣٩ (الورقة ٢ من المجلد السادس — شواهد) .

مسجد أبو قنانه في سوس (٢٢٢/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٣٠ هـ) ، وكلها من عصر الأغالة ، بسيطة خالية من كل زخرف .

ولما كنا قد خصصنا خراسان في القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ، وسردنا أنواع اللواحق الزخرفية على سبيل الحصر ، وتذكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمي ، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأخشيدي ، فلماذا والحال كذلك أن تكون هذه اللواحق قد تطورت في مصر كأنشأت فيها ابتداءً ، ولا بد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المجدودة وللزخرفة قد زينت في وقت ما مباني الأخشيديين وخدمت أغراضهم ؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها (أواخر القرن الثالث) لا نعمل لنا من الكتابات ما يلقي متوءاً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى في شمال أفريقيا ، فإنه يصعب جداً أن تصور أن طراز هذه الكتابات المجدودة للزخرفة قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقيا ، بل المرجح أن تكون ظاهرة التوريق التي تتميز بها كتابات الحقة الأخيرة من القرن الرابع (كتابات الأزهر والحاكم) إن هي إلا تطور لفكرة التشجير التي وجدناها تميز بعض كتابات القرن الثالث - ولا يجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها القوامم في شمال أفريقيا قبل وفودهم على مصر ، ولعلهم قد جودوها في ديارهم الأولى ثم استمعروها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة .

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التي نحن بصدها أندلسية الأصل ، لا بين كتابات الأندلس (في بعض الصور) وكتابات شمال أفريقيا ومصر في العصر الفاطمي من شبه ، ويعني آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المجدودة المعروفة في مصر من أوائل العصر الفاطمي في الأزهر والحاكم ، إنما هي من أصل أندلسي ، إلا أن ذلك بدوره يبد عن الصواب ، فقد ثبت بالتقصي أن كتابات الأندلس في القرن الثالث الهجري كانت من النوع البسيط ، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التي جمعها « ليفي - بروفسال » من كتابات الأندلس في ذلك القرن (١) .

ولما كانت بواكير الزخارف الكتابية قد ظهرت في مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامي في القرن الثالث ، وجب الزعم القائل بأن اللواحق الزخرفية التي عرفناها في العصر الفاطمي إنما هي من ابتكار المصريين .
[انظر للمحقق الثاني في نهاية البحث عن اللواحق الزخرفية الكتابية] .

وللاحظ صفة عامة أن كتابات الأندلس (للقرن الإسلامي) تأخر في تطورها فترة زمنية تحرب من القرن عن الكتابات المصرية ، فهي في القرن الثاني وأوائل القرن الثالث ، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثاني في الشرق الإسلامي ، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللواحق الزخرفية التي عرفت في مصر قبل ذلك بزمان .

والحق أن كتابات الأندلس ظلت تلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية ، وهي في مجموعها مهما اختلفت بالزخرف ، لم يقدر لها أن ترتفع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمي للزخرفة في مصر .

(١) انظر الأشكال في كتاب ليفي - بروفسال .

نعود إلى أهم الكتابات الشاهدية في القرن الرابع الهجري ، وقد حصرتنا البحث في عدد من هذه الكتابات رأيناها أكثر إظهاراً لحواش هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فكرة التطور التي نحصر على إثباتها - أما هذه الكتابات التي اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهي :

- ١ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٢٠ هـ و مرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة - (شكل ٣٦) .
- ٢ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ من مجموعة يوسف أحمد - (شكل ٣٧) .
- ٣ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٤١ هـ و مرقومة ١٢٣٢ في السجلات المذكورة - - اللوحة ٢٤ المجلد الخامس - شواهد (شكل ٣٨) .
- ٤ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٥٥ هـ و مرقومة ١٢٣٢ في السجلات المذكورة - (شكل ٣٩) .
- ٥ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٦٣ هـ و مرقومة ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة - (شكل ٤٠) .
- ٦ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٢ هـ و مرقومة ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة - (شكل ٤١) .
- ٧ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٩ هـ و مرقومة ١٢٣٩ في سجلات المتحف المذكور - (شكل ٤٢) .

نقش مؤرخ ٨٣٢٠^(١)

١ - مادته : رخام

٢ - أبعاده : ٣٥ X ٧٩ سم

٣ - جهة وروده : غير معلومة .



شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٨٣٢٠، رقم ١٢٧٨
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

كتابة هذا النقش (شكل ٣٦) مرفعة غائرة
تتاز بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهي
في مجموعها راقية بهجة ، تسترعى النظر بقوامها
المرفعة وعراقتها المستدرة ، تخالف الكتابات
المعاصرة بما فيها من التوسيع للتصوير واستطالة القوائم
نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من
ظواهر تفسر الخط : تطيب في عراقات الرء والنون
والواو والسين وفي شكلتي الدال والكاف ونهاية
الياء المختمة ، على نحو أكثر تهذيباً وارتفاعاً مما اللناه
في كتابات القرن الثالث ؛ وتكاد هذه الكتابة تكون
فريدة في نوعها ، لا يربطها بمجموعة الكتابات
المعاصرة لها والسابقة عليها سوى القليل من الروابط
الثنية ، وهي تمتد عن كتابات العصر الطولوني النليظة،
القصيرة القوائم ، وبدأ واضحاً .

يقع هذا النقش في نهاية الفترة المباسية السابقة
للمصر الإخشيدى ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات
تطور الكتابة في ذلك العصر .

وتكاد تنحصر أساليب الكتابة في هذا العصر
في أنواع ثلاثة : (١) كتابات معرصة بارزة قصيرة
القوائم على نحو ما كان مألوفاً في العصر الطولوني ،
بدأت تختفي وتحل محلها كتابات مرفعة غائرة قليلة
الجودة . ف كتابات مرفعة قليلة الجودة لا تجرى
على قاعدة ثابتة ، لم يراع في إنفاذها أى جهد فني ،
ومعظم كتابات العصر الإخشيدى الشاهدية من هذا

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي ..

النوع^(١) (ج) وكتابت أقرب إلى التليث منها إلى البسط والتدوير^(٢).

وتعتبر هذه الكتابة فائقة عصر جديد من عصور الخط التذكري يتجاز بعمل جديد يبدو لأول وهلة في نسبة عرض الحروف الفائقة إلى ارتفاعها، ولله اللؤلؤ « الفاطمي »، ويسترجع النظر في كتابة هذا النقش من الظواهر الجديدة ارتكاز الفاء والقاف للتوسطين على قائم قصير — لتحليل الأبيدي : أنظر اللوحة [٢٤].



لوحة [٢٤] أبيديدة مستخلصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ هـ سالف الذكر

(١) انظر شواهد التبور : المجلد الخامس اللوحات ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ .

(٢) انظر شواهد التبور المجلد الخامس اللوحات ٧ (رقم ١٢٢٩) و ١٠ (رقم ١١٢/٣١٥٠) و ١٩ (رقم ١٢٧٠٨)

و ٢٢ (رقم ١٢٩٢٥) .

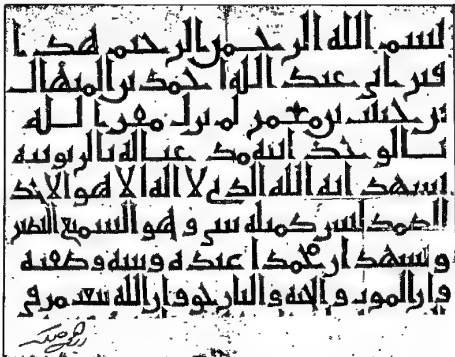
نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ

(من مجموعة للرحوم يوسف أحمد)

كتابة هذا النقش (شكل ٣٧) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين في مصر ، وهي مجودة إلى حد كبير ، ولعل بد الأستاذ يوسف أحمد قد جرت فيها بذلك التعمين الذي فطرت عليه ، ولا غرو ، فقد كان يميل رحمه الله إلى إملاء الكتابات التي ينقلها حد للثقل الأعلى ، فلا تروقه كلمة من نص عدا عليها عادي الزمن قتل من ملامسة متونها أو أ تلف منها حرفاً أو ينس حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، يقيس المجهول على المعلوم ، فإن عز الليل ، تاون خياله الحصب مع يده القوة المنزلة فأبدع الحرف أو الحروف المانصة ، لجري مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نمقد أن هذه الكتابة المؤرخة ٣٢٢ هـ ، لابد أن تكون قد خضعت في كثير أو قليل ليد يوسف أحمد و خياله ، خات كما تشهد الصورة المثبتة غاية في إحكام صنعة الخط ، ملاءة للنون ، مفتحة البون ، كثرة الائتلاف قليلة الاختلاف .

وسترعى النظر في هذه الكتابة إطالة في مساحة عراة النون ، وترطيبها ترطيباً شديداً على نحو لم تألفه من قبل ،



شكل (٣٨) نقش بارز من العصر الطولوني ، نقله الأستاذ يوسف أحمد بطريقة « الاستنساخ » للوضوح -- رقم ٣٠١٠

وإسبال عراقة الرء وإتهاؤها بقشعرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وطرطيب مؤخر الصاد ، وضئيع مقدمها والسعود بسنها إلى ما فوق تسطيحها العلوى ، وإطالة في بسط اللام المفردة فوق خط تسطبيع الكتابة — مما لم يحرف من قبل ، وبلغظ الإنسان في هذا الفئش من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط منضجع الحاء التوسطة في كلمتى الجية وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم العين للتوسطة على هيئة الاث ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابية الجديدة سقوط اللام الثانية في لفظ الجلالة عن مستوى التسطبيع في هيئة تفويس ضئيق ، وفي هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد في كلمة الرحمن — سطر ١ ، وفي لفظ الحلالة — سطر ٣ ، وبالوحدانية — سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال في الكلمات التي أجري فيها الاستمداد ، ليكون كما في كلمتى « بالوحدانية » ومذعنأ — سطر ٤ وكافى كلمة عبد الله — سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالقدبة أطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجملها^(١) .

للتحليل الأبعدى : أنظر الاوحة [٢٥]



لوحه [٢٥] تحليل أبجدى للفئش رقم ٣٠١٥ في سجلات النصف الإسلامى بالفاخرة

(١) راء : ديب هذا الخط وهندسته ، والنسبة الفاضلة به ، من ٩١ وما بعدها ، من ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٥٤ × ٣٣ ٣ - جهة وروده : غير معلومة

كتابة هذا النقش (شكل ٣٨) جارية على أصول الخط التذكاري البسيط ، مقومة السطور ، بأدب الجودة ، مرفقة بعض الشيء ، محفورة في الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حتى لقد بدت في مجموعها كتابة بهجة رائعة ، والكتابات الشاهدية التي من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذي يبعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يمس بهذه الظاهرة من ظواهر الفنون إلا بقدر .

تتأخر كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابة النقش السابق (٣٣٠ هـ) بقصر الطوالع وغلفها نوعاً ، كما تتأخر في الجملة بأزنان الحروف ، مما يدل على أن الد التي أعدها في الحجر يد قوية مقنونة .

وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً حرجياً من أعلاها جهة اليسار ، وتزولها عن مستوى التسطيع في شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأختها والطاء ، وأختها يابستان لا تطيب فيهما ، وثني نهايات المراكات وترقيعها — اللهم إلا في القليل حيث تنتهي بعض المراكات معرضة مشظاة ، واليمين موسعة الفتحة معرضة الطرفين مشظاة .

وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة في كثير عن الكتابات الجيدة السابقة عليها .

ويتبين من قراءة النص الشاهدي لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب » ولعل تلك الجودة الظاهرة التي تتحلل بها كتابته واجبة إلى أنه صنع في مصر لشريف هاشمي في عصر كثير فيه تعجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبل غزو الفاطميين لهذه الديار .

للتحليل الأجدى : أنظر الموحة [٢٥] .

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد التحف الإسلامي بالقاهرة .



شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣٢
في سجلات التحف الإسلامي بالقاهرة

اَللّٰهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلٰى
 رَسُوْلِكَ وَسَلِّمْ عَلٰى
 اٰلِهِ وَسَلِّمْ عَلٰى
 اٰلِهِ وَسَلِّمْ عَلٰى
 اٰلِهِ وَسَلِّمْ عَلٰى

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين
 والصلاة والسلام على
 سيدنا محمد وعلى
 آله وصحبه وسلم

(١) نقش مؤرخ ٨٣٥٥

١ - مادته : رخام - ٢ - أبعاده : ٨٤ × ٢٧ سم - ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

هذا نقش (شكل ٣٩) (٢) وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيدي للتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التي يزعم الكتوبون أنها فاطمية ، وما هي إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر في موضع آخر ، ولا بأس أن نجدها هنا مرة ثانية لدلال على ما نريد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت في مصر بنأى عن اللؤثرات الخارجية حتى غدت لها على الزمن صفات خاصة طين أن للأحداث السياسية دخلاً فيها ، وكان من ذلك أن نسبت الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان وللكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٨٣٥٥ رقم ١٢٣٤
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ومحّن نلخص ما في هذه الكتابة من تلك الظواهر فبا إلى :

- ١ - علوالباء البدئة وماقي منهاها حتى تبلغ مبلغ الحروف الطالمة طولاً .
- ٢ - نقي اللام الثانية في لفظ الجلالة ثلثاً مرتباً جهة اليسار ، وسقوطها بتقويس عن مستوى التسطيط .
- ٣ - ارتكاز الهاء التوسطة على قائم قصير ، وتلويزها ، وتسنين هامتها .
- ٤ - ترطيب العين التوسطة والياء المختمة وإضافة فرع نباتي إليها وتوريقها .
- ٥ - إسقاط الحروف عن مستوى التسطيط بطريقة التقويس ، في غير لفظ الجلالة [الواحة : مطر ٥ ، ٢] .
- ٦ - الصعود بمرافة الياء المختمة في شكل تقويس موسع معلى حتى ليسكاد يدرك نهاية الحروف القائمة .
- ٧ - والنظر إلى كتابات هذا العصر بوجه عام ، يرى غير ما قد ننا من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استعداد اللب المختمة إلى شبه فرع نباتي ينشئ فوق تدويرها ذات المين ، ثم تعود إلى الانشاء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوالع طولاً - كما يلاحظ ميلاً إلى تحويل استدارة اللب إلى نوع من التلويز ، ويدرك رغبة الكتاب في تحويل طالع الطاء إلى خط مستقيم إلى المين ينشئ في تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويزها ، كما نجد ميلاً إلى رسم الهاء المشقوقة على زاوية مع كثير من « الترطيب » أصاب الهاء بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استعالت هذه الحروف في كتابات هذا العصر إلى حروف

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .

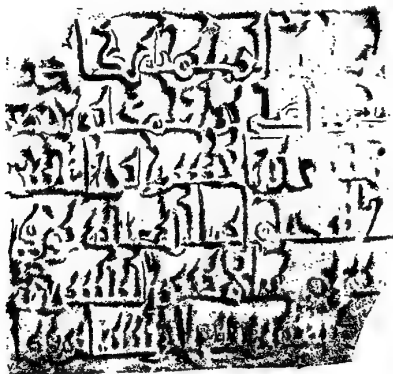
(٢) انظر الشواهد المرقومة ٧٨٤٧ / ١٣٢ و ٧٧٢١ / ١٣٢ والواحة ٣٧ للجيد الخامس - شواهد .

٤١
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
 أَنْشَأَ لَنَا هَذَا وَمَا كُنَّا لَهُ
 بِشَاكِرِينَ
 وَمِنْ مَرْحَمَاتِهِ
 أَنْ يَرْزُقَنَا مِنْهُ
 بِقُدْرَتِهِ
 الْعَظِيمَةِ

نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٧٨ × ٢٣ سم ٣ - جهة وروده : الوجه القبلى .

كتابة من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثانى الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٢١) ، فريدة في نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضة يمدو فيها إحكام الصناعة الخطية على وجه لم نألفه حتى الآن في كتابات هذا القرن ، فليس بين مئات الكتابات الشاهدة السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شيء يشبهها في جودة الخط والظفر

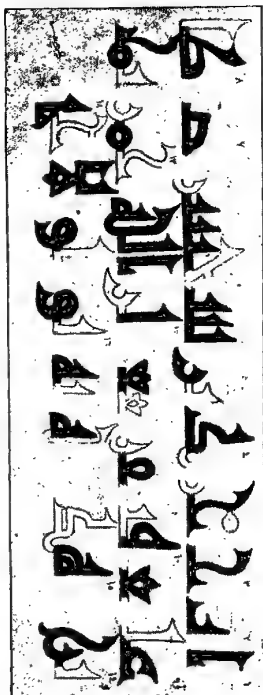


شكل (٢١) نقش لفرى مؤرخ ٨٢ هـ ٣ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولعل السر في تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صنعت لمأشئ من آل البيت ، هو (أبو القاسم) يحيى بن على بن محمد [بن ...] جعفر بن الحسن بن الحسن بن على بن أبى طالب^(٢) في عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء لشأن آل جد .
يثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة في هذا القرن على نحو مجود ، وكتابه تعتبر مثلاً أعلى لكتابات الشواهد ، وهي لا تقل إقناعاً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً في العصر الفاطمى ، تمتاز إذا تورنت بكتابت الأزهر والحاكم

(١) رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) قراءة م قيت - -- شواهد القبور ، للطبعة المداى من ١٩٠٠ رقم ١٩٨٩



نسخة [٢٩] تحليل أبيجدى للفتح المؤرخ ٨٢٨٢ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

بالبساطة برغم تلك المحاولات الزخرفية التي تبدو لأول نظرة في هذه الكتابة التريفة ، ويمكن أن تلخص تلك المحاولات فيما يلي :

١ - توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .

٢ - « زائدة » على هيئة فرع نباتي لا يمتد من نهاية بسط الميم ، بل يرتكز بترفع فوق منتصف انبساطها .

٣ - اقتنان في رسم العين للتوسعة بإضافة زائدة مثلثة فوق قمتها .

٤ - زيادة في انشاء جهة الجيم واختيها .

٥ - على أن ما بهذه الكتابة من مبالغة في تطهير قسم الحروف الطالمة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون في ذاته نوعاً من الزخرف .

للتحليل الأبيجدى : انظر اللوحة [٢٩] .

نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٦٨ × ٥٢ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

كتابة من خلافة الحاكم أبي علي منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بصور شكل (٤٢) باسم واحد من سلالة الحسين بن علي بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ثالثة الكتابات الشاهدية الموجودة للمرونة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط الجليل الموجود كان في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وفقاً على

خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون قد لب دوراً هاماً في ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من اقتتان ، كان قرين تلك الحركة الدينية القوية التي شملت وادى النيل من مدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .

ولا يبعد أن يكون الخط قد لب دوراً هاماً في خدمة الدين في العصر الفاطمي ، فانتصرت الأنواع للقومة منه على تحمية للساجد والأشهرجة ، وخص آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تحليداً . قد كرم ، يفسر هذا ما نراه سائداً في الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة النائية ، سواء من حيث صفة الخط أو صفة الإنجاز .

غير هذه الكتابة الشرفية على نهاية القرن تجويد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التناسب بين تحانة الحروف ، وتزاحم السطور والحروف ، وهي بالتقاس إلى هـش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيها إلى :

١ - زيادة في تقويس جهة الجم واختها حتى تبدو في هذه الكتابة و«مكبة» فوق الحرف الذي يليها .

٢ - ترفيع عرافات الراء والواو وعدم جمها ، وانتهاءها بنى مرقع .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٩٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ٣ - تلويح تدوير الواو في بعض المواضع .
- ٤ - جمع عرقة الرء وإنهاؤها بقام رأسى قصير ، وكذلك جمع عرقة القاف والنون وإنهاؤها بزيادة الة إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة بنائية قبل جمعها مباشرة .
- ٥ - ظهور الزخرفة الورقية التي رأيناها في بعض الكتابات السابقة ، في عرقات الرء والقاف وما في معناها .
- ٦ - ظهور نوع من الياء للفرقة والياء المحتزمة تحمل فيه التزوية على الترطيب .
- ٧ - ظهور نوع من الهاء للتوسعة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيح ، شقت شقاً رأسياً بخط عمال قليلا جهة اليمين ثم يلتقى في تمرير جهة ، اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .
- ٨ - ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تلو فيه الألف ، عن اللام وتكتب فوقها .



٩ — بسط عرانة الدين المختمة في كلمة (يشفع) .

١٠ — ظهور الاستعداد بعد اختفائه طويلا ، وتحليته بتقويسات تخفف من الملل الذي يتبع الاستعداد عادة ، وعلا^١ بعض الفراغ الذي يخلقه الاستعداد .

١١ — تسقط اللام للبندأة حتى مستوى التسطيع ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء للتوسطة على نحو غير مألوف ، كما في كلمة (الحق) — وتتصل الحاء للتوسطة بالميم التي تليها بطريقة مماثلة كما في كلمة (الحجة) .

١٢ — ذلك فضلا عن عقب اللام الثانية في انعط الحلالة جهة اليسار ، وغيرها من الالامات (كما في كلمة ليلة) ، وستقوط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطيع .

لتحليل الأبعدى : أنظر الوحدة [٣٠] .

الفصل السادس عشر

كتابات الجص في الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ

يلحظ للتلحج لحقات التطور في الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحاً في الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع الهجري ، وأن القالبية من هذه الكتابات (أو النقوش) تصف بعدم الجودة وبالتأخر الذي يضمها دون كتابات القرن الثاني ، وفي مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقتية جاءت نتيجة للنافسة الفنية بين مصر والراق كوجه من وجوه النافسة السياسية .

ولا يبدو الأمر في هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أي وجه يكون التسجيل ، وبعبارة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفني الذي يمد مطالب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لا بد أن تكون قد لعبت طائفة ممتازة من صانعي النقوش سملت لها ، وأن الإجابة البادية في كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكد أنه القرن الرابع الهجري والقرن الذي يليه لم يحاولوا من نقوش قبرية فيها كثير من اللوحة والحسن والجران على قواعد الخط الكوفي ، ومن هذه تلك النقوش التي صنعت لفر من آل البيت تسجيلاً لوفاتهم على ما مر بنا .

على أن هناك دليلاً واضحاً على أن الكتابات التذكارية التي زينت المعارة في القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات في جودة الكتابة وجرائها على اللعبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التي تضمنها في مصاف أجمل النقوش التي ظهرت في أماكن أخرى من العالم الإسلامي ، وبالأخص في شمال العراق في ظل الأتابكة النظام من حكم الوصول ودبا بكر ، الأمر الذي يمت على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع في صناعة النقوش ، قد خست بهما طائفة من الناس ، هي الطائفة القادرة على مكافأة الصانع وتقدير جهوده الفنية ، وأن الإحسان الفني الكتابي استعمل على العامة ليسكون في خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر ، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيها بلا شك إلى الجهود التي بذلها عامة الصانع في شرق العالم الإسلامي لتجويد الخط التذكري ، في الدراسة الشعبية الكتابية التي أُنشئت للعامة تخريج المجودون من صانعي النقوش ومزخرفها وللبدعين في مجالها — هؤلاء استأثرت بإنتاجهم عليه الناس ، استفادت من فنههم في تخليع الباني بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية الدينية والفنية ، وفي تفاصيلها المعارة ، في أروقة المساجد — في العقود والمقصورات والمحاريب وللناب والشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة الهجرية ، الرابع والخامس والسادس ، في مصر ، نماذج رائعة من النقوش الكوفية للزخرفة لازمت فن المعارة وختمته ، وكانت عنصرًا متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر في الجص ، ونقوش الجامع الحاكمي في الحجر والحشب ، ونقوش محاريب مصر الفاطمي في الجص حول المحاريب وفي الجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع بن وزريق وعلى أسوار القاهرة التي أنشأها بدر الجمالي .

وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة في تحلية الباني وتفصيلها للعارية الداخلية في المصرون الأيوبي والملوكي في مصر ، ومنها أمثلة جميلة حفر في الحشب في العصر الأيوبي وركبت في التضيئات الرخامية في العصر الملوكي داخل الساجد ، ومن أروع أمثلتها التريط الكتابي الذي يحل الجزء العلوي من حوائط مدرسة السلطان حسن الملوكي .
ومن ثم نرى أنه لامتناص من معالجة طائفة من النقوش الكوفية الهامة التي زينت القاهرة الفاطمية .

ونبدأ بالكتابات التي لا تزال ترى في الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبعده ، لتردقها بالكتابات التي ترى في جامع الحاكم بأمر الله ، وبتكتات أخرى نرى أن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتين :

أولاهما : بحث العلاقة بين هذه النقوش والنقوش الشاهدية للصيغة المتطورة عبر القرون الثلاثة المحررة الأولى .
وثانيهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لإظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التي نرى منها مثالا في شكل (٤٣) سواء منها ما يوجد على جانبي المآذ للوذي إلى المحراب القديم حول القنود ، أو في الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة ، هي أول الكتابات « الرسمية » الفاطمية في مصر .
ومقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة ، نجد الصلة بينهما تكاد تكون متممة (١) ، وكتابات الأزهر هذه أشربة لا تبلغ من العرض درجة كبيرة ، يكاد العنصر الخطي فيها يشغل عرض الأشرطة ، والزخارف الدالة فيها ورة نباتية بالغة من الإنشاق درجة كبيرة ، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف في مقصورة الجامع الحاكمي .



شكل (٤٥) نموذج لمن كتابات الجامع الأزهر المحفورة في الجبس ، مؤرخ ٣٦١ هـ

والذي يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير .
ملياً أن أسلوب الكتابة في الجامع الأزهر يختلف في مجموعه عن أساليب الكتابة المتطورة في مصر في القرن الثالث ، الأمر الذي يثبت على الظن بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه الديار من رحيلهم إليها من شمال أفريقيا فناً كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور في شمال أفريقيا تطوراً سريعاً وعظيماً في مدى نصف قرن من الزمان (٣٩٧ - ٤٣٤) .

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لا يكون ، وكنا نستطيع أن نقول فيه برأى ، لو أنه بقيت لنا كتابة أخشيدية رسمية يمكن أن نقارن

(١) انظر النقش ١٢٣٤ في سجلات الخلف الإسلامي بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من العصر الإخشيدي ٤ والنقش ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة الخلف الفاطمي في مصر .

بها هذه الكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نخط فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية في «الهدية» أو غيرها من المدن الفاطمية في شمال أفريقيا يمكن أن نقارن بها هذه الكتابات في الجامع الأزهر — وهكذا أصبح من العسير أن تنتهي إلى رأى حاسم في أمر هذه الكتابة ، أمي تطور لكتابات العصر السابق لها في مصر ، أم هي أسلوب مستجاب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين النصير الكتابي البحث في كتابات الأزهر وبين مثله من الكتابات الشيعية في مصر ، لعله ذلك القدر المشترك الذي يكون عادة بين الأساليب المختلفة في المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المتجاورة .

ويستري النظر أن الزخارف الجصية التي تحلى ما بين العقود ، والتي توجد في نجوف المحراب القديم والتي تعود بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من جدران رواق القبلة ، تحتفظ بأسلوب القطع المائل المروف في زخارف الجص في «سامرا» وزخارف الجص في العصر الطولوني — أما الكتابة ذاتها فقد قطعت بطريقة القطع العمودي . وقد تكون اليد التي أنشأت هذه الزخارف الجصية يداً ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية في الجص ، كما ظلت أخواتها تعمل تحت نفس المؤثرات في صناعة حفر الخشب ، بما ظهر أثره في باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الاسلامي والذي تلاحظ فيه طريقة القطع المائل المروقة في الفن الطولوني .

ومما هو جدير بالذكر أن الإفريز الخشبي الدائري أسفل السقف بالجامع الطولوني ، وهو أول كتابة رسمية في مصر ، يختلف من حيث مادته وطراز الكتابة فيه عن هذه الكتابات كل الاختلاف^(١) .

ومهما يكن من الأمر ، فأبنا نلاحظ في الجامع الأزهر من الطرز الكتابية ما يأتي :

١ — طراز فردي في نوعه يوجد حول طاقية المحراب القديم على شكل أفريزين ، أحدهما عريض يدور حول طاقية المحراب وفي مستوى سطحه الخارجي ، والآخر أنبل عرضاً وأصغر كتابة داخل بشئ الدخول عن مستوى سطح المحراب الخارجي ودائر حول طاقية كتائمه .

ولا تكاد تختلف أصول الكتابة في الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو في الخارجي منهما من الزخارف والمقد إلى تذكر بعض كتابات القيروان^(٢) ، والمرجح أن هذه الكتابة ذات الزخارف والمقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلي (٣٦١ هـ)

٢ — طراز من الكتابة يعود حول العقود الثمانية التي تكتنف الجواز المؤدى إلى المحراب القديم وحول الشباك المدودة فيما بقي من الحائط الجنوبي الشرقي الذي كان قبلاً حائط القبلة قبل توسيع الجامع في العصر التركي الأخير ، وفي بعض أجزاء الحائط الجنوبي الغربي والحائط الشمالي الشرقي ، وهو طراز غني بالزخارف النباتية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلتحق به عصر التأسيس^(٣) .

(١) S. Flury, le Décor. Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, SYRIA XVII, p. 397/98

(٢) Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) S. Flury, SYRIA XVII, p. 373

٣ — طراز أقل جودة من حيث أساليبه الكتابي وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطاً بالطراز السابق في الحائط الشمالي الشرقي ، وتوجد منه أمثلة في الحائط الشمالي الغربي الذي يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متأخر بعض الوقت^(١) ، وللتفنون أنه مقترن بإصلاح أجرى في وقت ما في الحائطين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي ، على أن للزخرف الكتابي الذي تبط به هذا العمل جهد على ما يظهر في محاكاة الأسلوب القديم فجاءت محاولاته في هذا الصدد موقفة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالي الغربي للناظر إليه من الصحن ، حول المقود المرابية التي يطلق عليها أحياناً اسم المقود الفارسية ، وحول الحنايا الزخرفية التي تكتنفها — ويمكن تقسيم هذه الطرز إلى :
(١) ما يوجد منها بأعلى المقود والحنايا ، وهو ينتمي إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

(ب) ما يوجد منها على عین وسر المقود ، وهو تكرر لكلمتي اللالك لله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبية أو الفاطمية للتأخرة .

(ج) ما يوجد منها بأسفل المقود والحنايا الزخرفية في وضع أفقي ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفي لعهد من عصر متأخر جداً .

وقد يكون السبب في اختلاط الطرز في هذا الجزء من الجامع ما أجرى به من إصلاح في القرن الثاني عشر الميلادي ، في العصر الفاطمي للتأخر أو العصر الأيوبي المبكر^(٢) .

ويلاحظ في هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لغيرها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتكاد المادة الكتابية تشغل الفراغ المخصص للكتابة كله ، بحيث تصل الحروف القائمة إلى نهاية الإقْرِص فتجاور زخارف الجس .

ويتنازع الطراز الأول بزخارفه النباتية التي بلغت درجة كبيرة من التنوع والإشراق ، وهي تتكون أحياناً من ورقيات وأحياناً أخرى من أفرع نباتية . . . قة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه النباتية وبوجود حلقات ترى شاغلة للفراغ على هيئة الوردية (الروزيت) ، وتعمل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تتميز به زخارف الطراز الثاني ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلحاق الأفرع النباتية ذات الورديات بمرافات بعض الحروف كالنور والراء والواو وغيرها ، وبانسياس الباء للتطرفة وما في معناها ، وللم تنطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة النباتية فرعاً مورقاً يسترخى فوق انسياس الباء ، أو فرعاً قائماً أو مثنيّاً فوق نهاية انسياس الباء .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثاني والثالث لشدة تشابههما .

فالأمثلة فيما جارية على القاعدة المعروفة في الكتابات اليابسة ، سوى أن الألف التنطرفة تلتهم بتعرض حرف ، وقد

S. Flury, Syria, XVII, p. 373. (١)

S. Flury, Syria, XVII, p. 374. (٢)

ترتفع الياء للبتانة وما في صورتها حتى تبلغ الألف طولاً ، وقد ترتفع هكلة المال وهكلة الكاف حتى نهاية الإفرز ، فيشابه الحرفان ، والسين فيهما مشبة الأجنان من الوسط مرفعتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ في ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخرجها عن طبيعتها الكتابية ، حتى تبدو أسنانها على شكل قلب الشموع للضادة ، وهي تظهر في بعض الراسع كألو خطت بمرض القلم ، عمالة أسنانها إلى اليسار ، ولألم الطاء وأختها يظهر متضجبة إلى الخلف ، والسين للتوسطة مثثة الشكل تركيز بسن على خط استواء الكتابية ، وللبتانة موسعة الرأس مزخرفتها بالورقات النباتية ، والقاء والقاف والواو البتانة ممتدلات القفا عرفت الرأس ، وهكلة الكاف بسيطة لا يلمعها زخرف ، والماء للثبوتة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابية نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تنويعاً بسيطاً يتجاوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً نباتياً مورقاً ، وبعض أنواعها مثل الشكل ، وبضه يقيد على خط مائل ملى فوق مستوى التسطيح ، ولا تكاد يقي الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الكتابات الشعبية للتطورة في مصر منذ أواخر القرن الثالث الهجرى .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابي أو من حيث زخرفها ، أنها تطور طبعاً لكتابات القرن الثالث للصربية ، إلا إذا تبسّر لنا أن نشر على الحلقات للفقودة بينهما ، وليس هناك حاجة فية واضحة بين كتابة الأفرز وبين زخارف الجلس التي تملأ الفراغ بين المقود وتعمل على الحيطان في رواق القبة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة ، هي أن الشخص الذى نيط به عملية السطوح بين المقود بالزخارف الطولونية ذات « القطع لائل » كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذى عهد إليه زخرفة حواف المقود ودوائر الشبايك وأعلى الحيطان بالأفرز الكتابية التي نحن بصدها ، الأمر الذى يبعث على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتابية كانت صناعة خاصة ، يارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراية لا تتوافر للمزخرف الذى - على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت في مصر فيما بين العصر الطولونى والعصر الفاطمى - كما قد يكون بدوها في شمال إفريقيا في إقليم تونس ، حيث قدر لها أن تتطور وترقى مدة حكم الفاطميين هناك ، ولا يستعينا أن تقطع هنا في هذا الموضوع برأى على كل حال .

كتابات جامع الحاكم بأمر الله [٤٠٣/٣٨٠ هـ]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان في الإزار الجصى الدائر بأسفل السقف ، أو في يدي التارتين ، أو فيما بقى من الشبايك بركة القبة التى تملو المحراب ، أو الشبايك الجصية بحائط القبة ، أو فى القصورة عموراً فى الجشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس ممنا هنا أن نتناول هذه الكتابات للزخرفة بتحليل مسهب ، فقد سبق إلى ذلك « فلورى » فى كتابه عن زخارف الأزهر والحاكم^(١) وإنما جل غايته فى كلام قصير كهذا ، أن تقارن هذه الكتابات الرشيمة بالكتابات الدارجة — موضوع هذا البحث — لئى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أجزت فى فترة بناء الجامع للمتدة بين سنة ٣٧٠ هـ (فى خلافة العزيز بالله نزار) وسنة ٤٠٣ هـ (فى خلافة الحاكم بأمر الله) ، وهى السنة التى يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٥ هـ من عصر العزيز ، وكتابة أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابة ثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات للوجودة بالجامع الحاكم جيدة إلى درجة تدعو إلى الإعجاب حقاً ، وهى على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتى ترى بعض أمثلتها فى الشواهد سالفة الذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تتفق كثيراً عن الأصول الكتابية فى الكتابات الدارجة . وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما تلقوا معهم من شمال أفريقيا كتاباً خاصاً استعملوه فى زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذى يرى منه مثال طيب فى أفاريز الجامع الأزهر — إذا كان الفاطميون قد فعلوا ذلك فى بادى الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى اسسرها الاعتقاد بأنهم بعد أن استرجعهم القام فى هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواح كانت مجهولة من قبل — لا بد أن يكونوا قد صادفوا فى مصر كتاباً بارعين ، أو لابد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً فى مكتبهم أن يعودوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التى ترضى الذوق الفاطمى على كل حال — هؤلاء الكتاب هم من غير كبير شك ، أولئك الذين أنتجوا هذه الكتابات الرائعة التى ترى فى الجامع الحاكم ، والتى من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرسم وحسن الإنفاذ وتناسب الحروف والرونى وجمال الزخارف النباتية .

ونحن إذ نقول ذلك لا نهمد أن الشبه تام بين كتابات جامع الحاكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما نقوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء للبتداء والين للتوسطة والكاف واللام الوسطى فى لفظ الجلالة والماء للتوسطة والتشطرة والواو والقاف والتون للتشطرة ، لئى أوجهاً من الشبه كثيرة تساعدنا على الذهاب إلى هذا الرأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تحت جلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم فى الجامع الأزهر ، وهى الكتابة التى يظن أنها أقدم الكتابات فى الجامع للذكور — والتى رجح أنها كتابة تونسية الطراز أعدها صانع وافد على مصر مع الفاطميين أو فى أعقابهم — فهى ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حداً كبيراً من الإنشائ والزخرف ، وللرجح أن تكون الكتابات الإفريقية قد بلغت فى مصر فى مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من التلو والكمال .

وقد استغننا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية للوجود ، والتي استرعت النظر في هذا العصر بحسن وصفها ودقة إنفاذها ، إنما كانت لغز من آل البيت — وتغلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من مجودي الكتابة وقتت نهجها — التي على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن بحث إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صنع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يصفنا في كثير أن يكون هؤلاء مصريين للشأأة أصلاً ، أو من جنسهم التتج الفاطمي إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دنيوية .



شكل (١١) نقش كوفية متطورة في الخشب في مقصورة جامع الحاكم

وللإحاطة أن طرقة إنفاذ هذه الكتابات الإفريزية هي طريقة القطع الرأسى التي يمتاز بها العصر الفاطمى بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شيء من الأسلوب الأموى القوي في إنفاذ الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط للردوج الذى نرى منه نموذجاً في بدنى التارتين ، وإن دل هذا على شيء ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية للزخرفة كانت في مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بمؤثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابات ، ففروع نباتية بالغة حدّاً كبيراً من الإحسان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتتوزع على الفراغ توزعاً عادلاً تملؤه بما يلبث منها من الوريقات الجلية ، مكونة بذلك عنصراً زخرفياً يستلقت النظر ، ويقاسم المنصر الكتابى الحسن ، ويشترك المزايا ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يستريح المنصر الآخر انتباهه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا المنصر أو ذلك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه في إسراع .

ويستريح الانتباه هنا ميل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وحرياتها مع الألف على معدل ثابت ، وصعود بعض الحروف الطاملة ، كالحاء المبتدأة وشكلة الكاف وقائم الطاء وعرة النون ، وهى حروف لحظها كثير من الترطيب الظاهر الذى أكسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وشية الحروف لا تتجاوز نصف عرض الإفريز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطیح الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التى غطيت بالزخارف النباتية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منها الفراغ حرية ونوعاً عظيماً .

وتمتاز هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطيح العام ، ويسقط الألف للتطرفة عن ذلك المستوى سقوطاً محرفاً ، وبترفيع رأس الفاء والقاف والواو واستقامة قفاها ، وبتقوى الماء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها في تقويس إلى ينة اليد أو إلى يسرها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة في بعض الحروف أو بين بعضها والبعض الآخر ، وبانتهاء أعرافها للراء والنون والواو انتهاء مرصناً بتعريفين ، يلبث من العلوى منها فرع نباتى رفيع لا يلبث أن يلمب دوراً هاماً في زخرفة المساحة العلوية من الإفريز .

وينطبق هذا على كتابي الخشب والجس في الجامع المالكى ، وإن كانت الأولى منهما أكثر اختصاراً وأبهى منظراً ، ولا يبنى هذا مجال ما أن كتابة الجس ليست جيدة جودة كتابات الخشب - وحى ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثيلتها في الجامع الأزهر .



(شكل ١-١) زخارف كتابية على بدنة الأذنة الغربية في جامع المالك .

وحسبنا من الكلام عن كتابات جامع المالك هذا القدر الذى نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

الفصل السابع عشر

نقوش من القرن الخامس الهجرى

تأخر نسبي أدرك الكتابات التذكارية في النصف الأول من هذا القرن - تقدم الظاهرة الكتابية في أواخر عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) - بدء ظهور الكتابات اللينة على الأحجار -- دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٤٩٤ ، ٤٣٦ ، ٤٥٢ هـ -- كتابة الوح التأسيسى لمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٥٢٧ هـ - كتابة كشف عنها على الحائط الشمالى من سور بدر الجمالى ٥٢٧ هـ - نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ - نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .

كتابات القرن الخامس الهجري

لا تكاد تفتقر الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع الهجري ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمي ٢٨٦/٤١١ هـ ، لا تختلف في كثير من كتابات عصر الأخشيذ ٣٢٣/٤٤٨ هـ ، ولو تورت كتابات عصر الظاهر رابع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧ هـ بكتابات عصر للمز ٣٤١/٣٦٥ هـ ، لما أدر كنا بينها فرقا محسوساً ، ومنى ذلك أن الكتابة السكوفية تطورت في مدى النصف الأخير من القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطناً مرجحاً فيما عتد إلى إغفال الأخشيذيين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمي لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تزل الكتابة قسطها من العناية إلا حيث سخرت لحفمة الدين والعقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها في المساجد والأضرحة ، وفي التسجيل لوفة نثر من آل بيت النبي ، ومن عجب أن تأتي كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيذي حتى عصر الظاهر الفاطمي ، رابع الخلفاء الفاطميين ، غاية في التأخر (١) ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنثر من آل البيت (٢) .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة في النصف الأول من هذا القرن ، وأحسبنا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً يختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، فهي لم تخرج عن حالة التأخر اللبسي التي كانت تصف بها آنذاك ، غير ماض المحاولات التي بذلها الحفارون بقصد التجميل ، منها إجراء الاستمداد في بعض اللوامع كما في النقش للرقوم ٣١٥٠/١٣٩٦ من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كاليم المحتمة والراء للتظرفة وشكلة الكاف يفرع نباتي ، وإتخاذ الماء للتوسطة على شكل مترابط ، وزخرفة رأس العين للبتانة بالورقيات ، كما يبدو ذلك في النقش للرقوم ١٢٤٤ (٣) .

ونظّل الكتابة الشاهدية يدمعها طابع التأخر بوجه عام ، ويهبط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد في النقوش للرقومة ٥٧١/١٣٧٢ و ٤٥٢/٢٧٢١ و ٨٠٨٨ على التوالي (٤) :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوحدة حتى يدركها عصر المستنصر (٤٢٧/٥٢٨ هـ) فتتألف فيه نوعاً من العناية الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعرصة للمقورة على البازلت هراً غير عميق ، وتتماز هذه الكتابات نصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من هراً البازلت ، إذ يبدو الجزء المقور أبيض اللون ، في حين تبقى الكتابة بزرقة

(١) راجع الوحات من ١٠ - ٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) ، والوحدات من ١ - ١٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) .

(٢) راجع النقوش المؤرخة ٣٢١ هـ ، الوحدة ٤ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ١٢٣٤) والوحدة ٤٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ٩٢٠١) والوحدة ٤ (شواهد القبور - المجلد السادس رقم ١٣٣٩) .

(٣) شواهد القبور - المجلد السادس - الوحدة ٦ .

(٤) شواهد القبور - المجلد السادس - الوحدة ١٤ .

(٥) شواهد القبور - المجلد السادس - الوحدة ٤ والوحدة ٦ والوحدة ١٢ والوحدة ١٨ على التوالي .

دكناء بلون الصخر الطبيعي ، كما هو نتيجة لبض اللين الذى أصاب الكتابة في هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً في الكتابات المرقومة في سجلات المتحف الإسلامى ٥٠ و ٥٢ و ٤٨ و ٤٩^(١) .

ومن السهل أن ندرج الإنسان ما ناله الكتابة في هذا العصر من تقدم نسبي بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ (٤٨٣ هـ) و ٦٧١٦ (٤٩٥ هـ) من خلافتي المنتصر والأمير^(٢) .

على أن عصر الأمير (نهاية القرن الخامس) يمتاز بظهور الخط اللين في صورته الأولى على لوحات القبور ، كما يبدو ذلك من النقوش المرقومة ٨٨١/٢٧٢١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٦٩٦^(٣) في سجلات المتحف الإسلامى وحى من بواكير الكتابة في القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفي في عصر الأمير الفاطمى ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الجمالية ، ومن عجب أن نحصل في أوائل القرن السادس الهجرى على نماذج من الخط الكوفي هي غاية في الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفي في الاحتفاظ بأبعيته في وقت بدأ الخط اللين ينافس ويستهلك مكانته كنقطة تذكارية ، وتدل النقوش الموجودة من العصر الأيوبي على بقاء الخط الكوفي سائداً بتقليده الفاطمى كما يتبين ذلك من النقوش الأسطوانية المرقومة في سجلات المتحف الإسلامى ١٥٠٠ (٥٧٥ هـ) و ٢١٧٢ (٥٨٣ هـ)^(٤) .

وأما وإن كانت الكتابات اللينة قد بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الاكتمال مبلغاً تضبط عليه إلا في الحفقات الأولى من النصف الثانى لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقوم ٥٣ في سجلات المتحف الإسلامى^(٥) .

ومنذ عام ٥٧٩ للهجرة تحققت الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تاماً ، وتحل محلها الكتابات اللينة النسبية — يتبين ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدة بالخط اليابس^(٦) — انظر شكل ٨ و ٩ .

(١) شواهد القبور — الأوجه ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ — المجلد السادس ، على التوالي .

(٢) شواهد القبور — الوجه ٢٩ والوجه ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور — الوجه ٣٢ والوجه ٣٣ والوجه ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور — الوجه ٣٣ — (المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ هـ من عهد الأمير) ، والوجه ٣٦ من نفس المجلد (رقم ١٢٣٣٦/١ من عهد المأمون ٥٣٨ هـ) والوجه نفسه (رقم ١٠٠١ من عصر الفاتنة ٥٥٠ هـ) والوجه ٣٧ من عهد المأمون (رقم ٩٨١٠) — انظر شكل ٢٨ ج ٨٧ .

(٥) شواهد القبور — (الوجه ٣٧ المجلد السادس) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي السداد اللوقى ، ولله بهاء الدين قراقرش المروف وزير صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤/٥٧٩ هـ) .

(٦) انظر الأوجه ٤٠ و ٤١ و ٤٢ وكلها من العصر الأيوبي ، ما عدا النقش ١٣٧٦ للورخ (٦٦٠ هـ) فهو من عصر الظاهر وكن الدين بيبرس المملوكى .

وكتبت السيادة الكلية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، وفي العصر المملوكي ، سواء أكان ذلك في الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط السكوفي داخل اللباني العامة ، قائماً بمساحات قليلة على هيئة أطر يز تدور مع الحوائط ، أو تحف برءوس المحاريب ، أو يرسم على أشكال هندسية مختلفة لتطلى بمض للساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة في الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها للصحاف وجودت حتى بلغت غاية من الجمال والافتان بديرة بالإعجاب .

ولا يمتينا في مجال البحث في الكتابات اللينة غير شيء واحد هو بدء ظهورها ومناقشتها للكتابات اليابسة التي اتخذناها موضوع بحثنا هذا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن نتتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهناً بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن تنهى بحثنا من الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجري .

ولكي ندرك ما أصاب الكتابات اليابسة الشعبية في هذا القرن (الخامس الهجري) من تطور هو أميل إلى التأخر والتدهور ، نرى أن نتناول القوش الآتية بالوصف والتعليل الأبعدى :

- ١ — نقش مرقوم ١٢٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤١٤ هـ^(١) (شكل ٢٥) .
- ٢ — نقش مرقوم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٣٦ هـ^(٢) (شكل ٤٦) .
- ٣ — نقش مرقوم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٥٤ هـ^(٣) (شكل ٤٧) .
- ٤ — نقش مرقوم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٨٤ هـ^(٤) (شكل ٢٨) .
- ٥ — نقش مرقوم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٩٥ هـ^(٥) (شكل ٢٩) .

على أنه يجدر بنا ألا نترك للوضوع من غير أن نتناول بالوصف والتعليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكي ندلل على حقيقة واقعة وهي أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة في النصف الأول من القرن السادس بتقاليدها الفاطمية للمروقة وهي :

- ٦ — نقش المرقوم ٩٨٠ في سجلات المتحف الإسلامي للزورخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٠) .

(١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٦٤ .
 (٢) المجلد السابع — شواهد — اللوحة ٢٢ .
 (٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .
 (٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .
 (٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

نقش مؤرخ ٤١٤ هـ^(١)

(٣) جبة وروده : غير معلومة .

(٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سم

(١) مادته : رخام



شكل (٤٥) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٧١٤
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ٤٥) من خلافة الطاهر الفاطمي (٤١٩ / ٤٢٧ هـ) ينفرد من بين كثير من كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنشاء ، وكتابته من النوع القار ، ولابد أن يكون صانعه قد أخذ نفسه بحطة مينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة الحروف القائمة بحيث علا الفراغ ، ويتجلى في هذا النقش ميل هذا العصر والعصر السابق عليه بإطالة بعض الحروف التي ليس من حقه الإطالة حتى يتأخر في علوها مبلغ الحروف الطويلة ، وكرف الياء للبتداء والجيم للبتداء والماء للبتداء ، كما تظهر فيه اللاحقة الزخرفية التي شهدناها قبل الآن في كتابات القرن السابق ، وهي جمع عراقات الراء والنون والواو والصمود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها مد جمها جهة اليسار ثنياً مرتبطاً على هيئة فرع نباتي .

وعين هذه الكتابة ميل ظاهر إلى الترطيب في حرف الميم وأخنها وفي رأس العين وفي عراقات الراء والواو وقائم الماء ، ويبدو الجنباني في هذه الكتابة في حرف الياء المتطرفة والقاء المتوسطة ، عينا مشابة لفتاها ، ويظهر الجنباني على أعظم ما يكون في حرف الماء بوجه خاص .

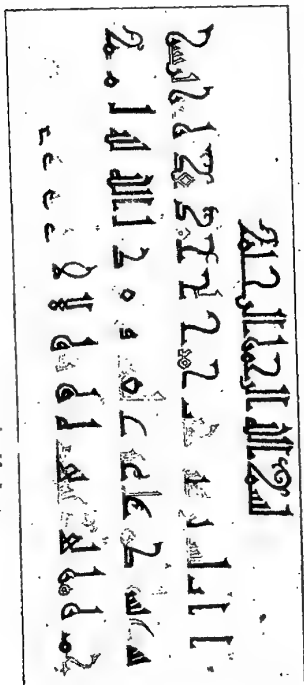
ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مسحة الجنباني التي تسوده ، بتقليل نهايات بعض الحروف بفرع نباتي ، وزخرفة باطن العين للبتداء بورشات نباتية .

وعليت الياء المبتدأة حتى ظهرت في علو الألف ، وثبتت اللام للمتوسطة في لفظ الجلالة على عادة العصر ، ووطيت جهة الجيم للبتداء حتى كادت تتكبد على الحرف التي يليها ، وأوتحت الياء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأملت قوائم بعض

(١) رقم ١٧٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

الحروف المبتدأة كالواو والراء، ويستعراقاتها على نحو ذهب بينهما، وكانت بعض الحروف المرفقة لا تسقط عن مستوى التسطيح كالواو المتوسطة والسين المتطرفة، واختلطت العين بالفاء لتشابه رصمهما معاً على هيئة التريخ، ووسعت فتحة العين المبتدأة واقتضت قعودتها فبدت عجيبة المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها في القصر حتى غدت نالكة أسنانها أقصرها، وروعى مثل هذا التدرج في لفظ الجلالة، وقد تكون أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون بمالة كلها جهة اليسار، وقد استعير عن تدوير الميم بتليثها أو تلويحها - وفي هذا القصر رطب فأما اللام ألف وتقابلت استدارتهما، وزاد طول اللام على الألف فيها، ومن اللام ألف نوع اعتدل فيه القائمان وارتكز على قاعدة مربعة على شكل السين، ركب فوقها مثلها، وهو نوع من الزخرف يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا القصر، ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال.

للتعليق الأجدى : انظر الورقة [٣١]



نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ^(١)

(١) مادته : بإزلت . (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .



شكل (١١) ، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ — رقم ٥٢

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

الترخيف النبائية كثيراً من حروفه ، كالعين البتداء والميم المحتمة والواو المفردة والياء المحتمة وشكلتي الدال والكاف .

نقش من خلافة المستنصر الفاطمي (شكل ٤٦)
ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناء بلون الصخر
الطبيعي فوق أرضية بيضاء ، تراست مسطوره نوعاً
وغلب القصر والفاظ النسي على حروفه ، وهو ليس
نما يغتر به عصر المستنصر : قليل الالتلاف ، كثير
الاختلاف ، فألفاته ولاماته لا تجرى على مدلول واحد ،
وعراقات حروفه لا منابط لها ، ويتلب التليث على
استدارات حروفه ، فيبدو رأس الفاء ورأس الواو
مثلثة ، كما تبدو الميم كذلك .

ولا تزال نشاهد فيه الباء البتداء في مثل علو
الحروف الطالمة ، ويخرف حرف الحاء فيه فروع
نباتية تخرج من لحن جهتها ، وفي مواضع أخرى
تنكب جهتها انكباباً شديداً ، وسينه منشورية ،
وقافه مرعبة ترتكز بسنها على خط استواء الكتابة ،
وعراقات حروفه مشاة الطرف مرفسته ، وعراقة
الدين المحتمة مرطبة صغيرة لا تناسب مع رأسها ،
وقائم طائله مضجع ذات الجمين ، مقوف القمة جهة
اليسار ، وعراقات النون مجموعة يخرج من نهايتها
فرعان نباتيان في اتجاهين متضادين ، وطلقي
الترخيف النبائية كثيراً من حروفه ، كالعين البتداء والميم المحتمة والواو المفردة والياء المحتمة وشكلتي الدال والكاف .
للتحليل الأجنبي : انظر لوحة [٣٢] .

(١) رقم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

تتمة الحروف

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩
 ا ب ج د هـ و ز ح ط ي
 ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨
 ك ل م ن س هـ ز ح ط ي
 ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠
 ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠

لوحة [٣٩] تحليل الجداول الفقهية المرفقة ٥ - رقم ٥٠ في سجلات المصنف الإسلامي بالقاهرة

(١) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ

(١) ماد ٤٦ : رخام (٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم (٣) جهة وروده : غير معلومة .



شكا (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ -- رقم ١٢٥٠
في سجلات شراعت المتحف الإسلامي بالقاهرة

كتابة من عصر المماليك (شكل ٤٧)
من النوع الرفيع النادر ، تمتاز بالنسبة لكتابات
العصر بسماء من الجودة ، واضحة رائعة تجرى
على خطة واحدة ، حروفها كثيرة الاختلاف ، بها
من الخصائص الزخرفية التورية البسيط الذي
يملأ الأجزاء الرطبة من الحروف كالمين
للمبتدأ والواو المتصلة ، وبها كذلك من محاولات
الزخرف تشظية نهايات بعض الحروف كالحاء
المتصلة والواو المتطرفة وغيرهما .

وهي فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص
الكتابات المعروفة عن القرنين الرابع والخامس
من العصرين الأيوبي والأمامي - مما لا نجد
ضرورة إلى ذكره - بعد أن خضنا فيه قبل
الآن إجمالاً وتفصيلاً .

لتحليل الأبجدي : انظر الصفحة [٣٣] .

الله أكبر من الله

الله أكبر من الله

الله أكبر من الله

الله أكبر من الله

الله أكبر من الله

(١) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ

(١) مادته : رخام . (٢) أبعاده : ٢٥ × ٤٩ سم . (٣) جهة وروده : مقار أسوان .



(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ - رقم ٦٧١٨

في سجلات النسخة الإسلامية

على يد الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمن ، استعصرهم من إقليم الرها (أداسا) أن يضم أروع المباني الفاطمية وأعظمها شأنًا ، ألا وهي تلك الأسوار التي لا تزال جباها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المزرية .

وقد استقمت العناية بالبناء عناية يقية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدها الهدوء الشامل الذي ميز عصر هذا الوزير على النحو والسر في خدمة الفن المعماري وليكن من شك في أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التي سابت في العبارة ، فظهرت في هذا العصر - وبميدان طويته - غلب فيها الإهمال على الظاهرة الكتابية - أنواع من الكتابات المبهودة بغير الشيء ، ومن أحصا كتابه القياس ، والكتابات التذكارية التي توجد بأعلى « باب النصر » ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقش الذي نقده هنا بالتفصيل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التي أحكت فيها

يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٤٢٧-٤٨٧ هـ) لم يتج فناء كتابياً شعبياً يتد به ، ولعل ذلك راجع بطبيعة الحال إلى شيوع الفوضى وغلبتها على كل شيء ، ولعل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتعفن الأحوال السياسية في النصف الثاني من خلافة المستنصر الفاطمي ، وهو الوقت الذي استترفيه أحوال البلاد استقراراً مكن حكامها من السير بها في سبيل الإصلاح والتعمير ، بعد فترة طويلة سلتها في أشد ضروب المحن قسوة وأكثر أنواعها هولاً ، فنذا أدركتها عناية الوزير الأرمق « بدر الجمالي » (٤٦٦/٤٨٧ هـ) وابنه « الأفضل شاهنشاه » (٥١٥/٤٨٧ هـ) ، أخقت بأسباب التهوؤ وريداً حتى قدر لها

صحة الكتابة بقدر ما سمحت ظروف العصر ، والتجويد ظاهر فيها : يشغل ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجح تجويدها إلا أنها كتبت « لأمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن إسماعيل بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين على بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصي أمير المؤمنين على بن أبي طالب صلى الله عليه وعلى آله الطاهرين وفضته الأكرمين ، وهي من سلاطة طامطة الزهراء بنت رسول الله ، ولعل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريهم ، وأن الفن الكتابي ظل في خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابة هذا النقش ، بادية الملاحظة ، متناسبة قصيرة الطول نوعاً ، فيها من علامات الحسن الاستعداد ، وزخرفة الاستعداد بالنقوس ، وجمع المرافقات وتثنيها جهة اليسار ، وإلحاق فرع نباتي بحرف التون يشغل الفراغ الحاصل من استمداد الحاء في كلمة (الرحمن) ، وإضافة زائدة زخرفية في شكل (اللوزة) فوق العين المتوسطة الثالثة ، ومدد الفراغ الحادث فوق الصاد بتل هذه الزائدة ، وترطيب الماء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتي فوق الجزء المستقيم من الميم المتطرفة في كلمة (بسم) ، وفوق التاء في كلمة (بنت) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف التاء .

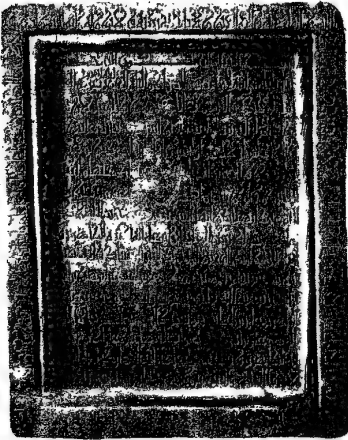
وبهذه الكتابة من العلامات المميزة لكتابة العصر جمع المرافقات وإلحاق النباتي والصعود بهذا التي عمالا جهة اليسار ، حتى تتباين نهايتها بنهايات الحروف الصاعدة ، وضجع قائم الطاء إلى الخلف مع ترطيه بالتي جهة اليسار ، وكذلك تملأ شكلة الكاف ، وإتخاذ الصاد والطاء على هيئة إبسة بعض اليس ، وعقفت اللام المتوسطة من لفظ الجلالة ، وإسقاط بعض الحروف على شكل تقويس عن مستوى تسطيع الكتابة ، وبترا المرافقات في الراء والواو ، وترفع نهاياتها للنبوة ، وانكباب جهة الحاء وما في متناها على الحرف الذي يليها ، وإتمام قائم اللام ألف بتخريف أو بتعريض ، ومن الظواهر الضرية عطف ذنب الألف إلى هيئة عققاً مرفقاً .

وتحل النامية بعض الشيء في السطور الأخيرة من النقش ، والنقش في مجموعه يشبه كثيراً هوش للقياس للأتورة عن عصر للمستصر ، والتي عرض لها مارسيل في كتاب وصف مصر .

لتحليل الأيجدي : انظر اللوحة رقم [٣٤] .

نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم (٣) جهة وروده : قرافة أسوان .



يتبع هذا النقش (شكل ٤٩) في خلافة الأمر أبو منصور على (٤٩٥/٥٢٤ هـ)، وهو لشريعة من آل البيت، هي رقية ابنة مملأ ابن علي بن الحسن بن إبراهيم بن الحسن بن الحسين بن عبد الله بن أحمد بن محمد بن اسمعيل بن محمد بن عبد الله الباهر بن علي بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصي على بن أبي طالب صلوات الله عليه وعلى الآله من ذريته الطاهرين وسلم تسليماً^(٢).

وتكاد كتابته تكون أدروع ما عرف من الكتابات الشاهدية في القرن الخامس، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب في جودة الكتابة، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير ديني، كما كان نتيجة طبيعية لحالة الهدوء والاستقرار التي سادت البلاد في نهاية حكم للسنصر،

ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر « الأمر » على هذا النحو الذي نراه من التجويد، وهي إذا توفرت بكتابة النقش السابق، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة، حتى يكاد الإنسان يعتقد أن اليد التي أتمت النقشين واحدة، سوى أنها قد عمدت في ثقتنا هذا إلى زيادة الإتيان والزخرف، فوفقت في ذلك إلى حد بعيد.

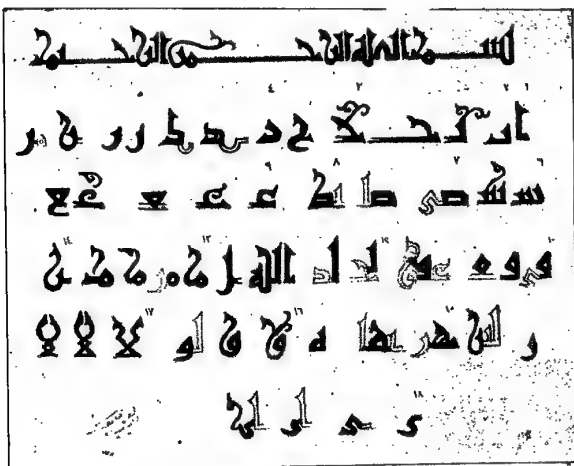
وتتميز كتابة هذا النقش المشار على نهاية القرن، بحسن وصلها، وتناسب حروفها، وجريانها في مجموعها على معتل ثابت، وهي أكثر زخرفة من سابقتها — يبدو ذلك في حروف الترن، والواو المتطرفة، فكلاهما تجمع عراقتها وتنبه وتعمد

(١) رقم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) من عبارة التمس للنفوس على الشاهد .

حالة نحو اليسار ، وتطلب كأنها فرع نباتي ، ويشاهد لأول مرة في كتابات هذا العصر خروج زخرفة نباتية من الحروف القصيرة ، كالباء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تنفر بدورها إلى فرعين في اتجاهين مختلفين لتشكل بعض الساحات المائلة ، وتساوى في هذا النقش أطوال أسنان السين ، وتبرز بعض المرافقات كما في النقش السابق ، ورفق نهاياتها ، وترتكز النماء على قائم قصير فوق خط التسطيط ، ويكون شكلها مائلاً لاستديراً ، ويغتن في قاعدة اللام الب ، فتكون مكونة من مثلث مركّز بضلعه الأكبر على مستوى التسطيط ، من فوقه مربع مركّز بسنّه فوق ذّة الثلث ، ويزيد من جمالها نقوس قائمها في هيئة عائل زخرفي عمّك ، وقد يفتق القائمان ثم يقوسان على نحو آخر كما في كلمة (لالاسكة ، سطر ٣) فتبدو « اللام الب » جميلة تتعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النقش الفريد .

وكتابة هذا النقش فيما عدا ذلك متفقة مع كتابة النقش السابق في كثير من الخصائص الأسلوبية .
وهي كثيرة الشبه بكتابات الواجبة في الجامع الأقرم بحى النحاسين في القاهرة .



ولا يجمل بنا أن نلح أن هذه الكتابة التذكارية اليابسة المجددة تعاصر أولى الكتابات التذكارية اللينة التي كان ظهورها لأول مرة على الأحجار في عصر الأمر (٤٩٥/٥٢٤ هـ)^(١) ، وقد ظلت الكتابات اليابسة محتفظة بكتابتها في عصر الحافظ والنائر ، مناهضة هذا النوع الجديد من الكتابات التذكارية^(٢) ، ولم يطل استخدامها للأغراض التذكارية ، رغم غزو الكتابات اللينة لها في العصر الأيوبي ، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس الهجري^(٣) .

التجليل الأبعدى : انظر اللوحة [٣٥] .

(١) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٢٢ .

(٢) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٤٩ .

اللوحة التآريخي لمارة بدر الجمال بالمسجد الطولوني ٤٧٠ هـ .

كتابة هذا اللوح التآريخي (شكل ٥٠) شديدة الشبه بكتابة عالجناها من عصر «الظاهر» الفاطمي ، مؤرخة ٤١٤ هـ (شكل ٢٥) ، ومن عجب أن تكون كذلك على بعد ما بين الكتابتين من زمن ، وما بينهما من فترة زمنية يربو على نصف القرن ، والدقيق في هذه الكتابة يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر (٤٢٧ - ٤٨٧ هـ) يوضع ذلك من من مقارنتها بمجموعة الكتابات التي عالجناها من هذا العصر ، غير أن هذه الكتابة لنا يميزها عن كتابة عصر الظاهر سائلة الذكر ، لعله السبب في اكتسابها بهاء وروفاً جديرين بكتابة رسمية كهذه .

إن ما بين هذه الكتابة الرسمية والكتابة المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفكير ، وبكاد الإنسان يذهب في ظنه إلى أن صانع هذين القشتين شخص واحد ، اشتغل بصناعة القروش المذنة في عصر الظاهر ، وشهد حكم للمستنصر الطويل المضطرب وخدم بفته الممتاز وزيره بدر الجمال في فترة هادئة من فترات حكم هذا الخليفة التمس ، أو أن صانع هذا النقش التآريخي أحد تلاميذه الذين ترمموا خطاه - ولم يكن في مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقش كانت وثيقة الصلة بقروش العصر الدارجة التي نأخذها مادة لهذا البحث ، لكن الخصائص الأسلوبية التي تميز بها نحملنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين الكتابات الشاهدية ، السابق منها ، والماصر ، واللاحق له .



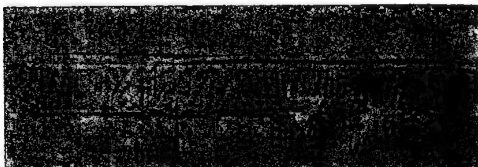
شكل (٥٠) كتابة اللوح التآريخي لمارة بدر الجمال بالمسجد الطولوني

وقد يكون السبب في ذلك هو اللين الذي يفرق هذه الكتابة عن كتابة عصر الظاهر المؤرخة ٤١٤ هـ ، نتيجة ميل العصر إلى الترطيب ، ذلك الميل الذي يتجلى من النظر إلى كتابات عصر المستنصر عامة ولاسيما القروش منها في المبالغة (شكل ٤٦) وليس هناك ما يدعو إلى الشك في أن الكتابة التذكارية إجمالاً كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثر ليناً وترطيباً ، وقد ظل الخط اليابس في الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمن متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجري ، ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى تناول حروف هذا النقش بالوصف ، وحسبنا أن نقول ، أنها من هذه الساحة وثيقة الصلة بحروف النقش المؤرخ ٤١٤ هـ (شكل ٤٥) مع ترطيب وتوسع مدركين - وكلاماً تطاور طبعي لكتابة القرن الرابع الهجري .

وكتابة هذا النقش التآريخي لا تشبه أسلوب الكتابات الإفريقية التي نرى منها مثلاً طبعاً في كتابة الحراب السنصري بالمسجد الطولوني ، وهي ليست الكتابات الإفريقية للعرصة البارزة التي تملأ العين وتختلط بساتمر زخرفية نباتية عابة في التنوع والابتداع ، بل هي على خلاف ذلك مرفقة بالحروف ، وشيقة على الرغم من بساطتها ، تدعو إلى الإعجاب .

كتابة على الحائط الشمالى من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٥٤٨٠ هـ .

وهذا إفريز من الخط السكوفى الرابع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار الربية فى القاهرة ، ويرجع الفضل فى فتح هذا الجزء من سور القاهرة المتبد بالنور بدظام طويل كاد يذهب بماله للمعارى والكتابة إلى الأستاذ كرزويل ، ولئن اغتبط بهذا عبو المارة الإسلامية ومن يهيم أن يعود هذا الإفريز فىرى النور مع هذا الجزء من السور الذى طال استغناؤه ، فليس بأهل من هؤلاء وهؤلاء اغتباطاً بحوالى الكنائى ، فهذا الإفريز الذى يظهر الآن للبان لا يكاد يشارعه فيها فتقد إفريز كنانى آخر من العصر الفاطمى كله ، (شكل ٥١) .



(شكل ٥١) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الدوح

ومن الحق أن نقول فى هذا المجال إن شريط الكتابة الذى يرى على الواجهة الشرقية لبنة المارة الجنوبية للجامع الحاكى ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقاً لهذه الكتابة ، وكذلك إفريز الكتابة على واجهة جامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقرب) ، وكتابتة لاحقة لهذه الكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، ويتندان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنفاذ ، فالكتابة فهما مثل الكتابة فى هذا الإفريز تحرفى الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع العميق الدور ، ويتندان عنه من حيث الجودة ، فهما وإن كانا فى داتهما لا يخبر به فن صناعة الأقريز الكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتسم هذه الأقريز الثلاثة بملط الحروف ، ووضوح رؤيتها عن جد ، وتزخرفة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالمروغ أو الورقات النباتية التى تلبث من رؤوس الحروف أو من القوائم القصيرة .

وكتابة هذا الإفريز ، وإن كانت قريبة الزمن من كتابة اللوح التبت فوق الباب الشرقى للجامع الطولونى الذى يؤرخ لمارة بدر الجالى بالجامع المذكور ، إلا أنهما يختلفان جودة بحيث لا تقاس أحدهما بالأخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر فى حرفى اللام للتزينة والهم البسطة والجيم التوسطة للربطة الجبهة للنتية على نحو متلف النظر ، كما فى كلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجالى بالجامع الطولونى فى مجموعها بسيطة خالصة من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش مصر الشاهدية ، وهى يمكن أن تمارن بالنقش للرقوم ٦٧١٨ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بقاهرة للزخرف ٥٤٨٤ هـ ، والنقش للزخرف ٥٤١٤ هـ للرقوم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف المذكور .

يوجد هذا الإفرز على الحائط الشمالى من السور الذى أنشأه بدر الجالى منذاً من باب القنوح وداشراً حول التسلمين الشرقى والشمالى من بدنة المنارة الشمالية ، وحروفه قبا قبل المنارة أصغر منها فبا على ذلك ، على أن الكتابة فى التسقىن مما تسهل رؤيته من جده ، وتختلف فى مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإعاض وملاحظة الأسلوب الكتابى .

وألفات هذه الكتابة للبتداء ينسجم فيها النصف للألوف فى أسافل الألفات اليابسة ، وألفاتها المختمة تسهت عن مستوى التسطیح ، فتظهر فيها الزائدة النبطية التى اخضت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر تكبيراً ، ويرى ذلك فى كلمة (ما بين) ، والباء البتداء والناء والياء المتوسطة جارية على مألوف مثيلاتها فى هذا العصر ، والفاء المتطرفة قصيرة الانبساط كما فى (صلوات) ، والهم البتداء وأخواتها وكذلك المتوسطة مرطبة مثانة الجبهة كما فى (خلفهم) لا تكاد تفرق عن مثيلاتها فى الكتابات المروقة من هذا العصر ، والفاء وأختها قد تغطان كما فى (ذا) ، وقد لا تعرضان كما فى (القى) وقد تشبه شبكة الدال شكله الكلف كما فى كلمة (ذا) ، وقد تنسج شبكة الكلف فوق انبساطها العلوى كما فى كلمة (عنده) ، والراء ترى قليلا فى كتابة هذا الإفرز مرطبة كما فى كلمة (بدر) ، وأكثر ما ترى يابسة مزودة كما فى (الطاهرين) و (كرامته) والسين متعددة الأسنان كما فى (سنة) و (سلام) ، والشين فى (يشفع) متساوية الأسنان ، إلا أن بها نزولا عن مستوى التسطیح بين السنة الثانية والسنة الثالثة ، وذلك نوع من الزخرف للألوف فى الخطوط القاطعية ، والصاد مرسومة على شكل شبه السرف ، والظاء على غرارها ، ولكن قاعها قد تثنى فوقها كما فى (حفظهما) ، وقد يتلقى قليلا مع تشبه من أعلاه ، والميم البتداء جارية على مألوفها فى كتابات العصر ، والميم المختمة قصيرة العراقة كجاءتها كما فى (يشفع) ، وعلا الفراق الحادث فوق السين زخرف عائلى مكون من فرعين نباتيين تبرز منهما ورقات نباتية ، وبرأس هذه الميم جفاف شديد ناسىء من معالجتها معالجة هنسية يمت ، بإتفاضا على هيئة ثرب من شكل الميم ، والفاء والقاف جاريان على مألوفها فى خطوط العصر ، ترتكزان فى حالة التوسط على قائم قصير ، وبهما من أعلى ذلك التحريف المروف ، والكلف لا تجارى الدال على ما هو مألوف من شدة تشابههما فى الخط اليابس ، فهى ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلها ثلاثة أرباع الإفرز كما فى (الأكرمين) فى حين تصل شبكة الدال فى كلمة (ذا) وكلمة (بدر) إلى نهايته ، واللام على مألوفها فى كتابات العصر ، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطیح لتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفى ، كما فى (خلفهم) و (الذى) ، والميم المتددة كبيرة نوعاً ، عرقه من أعلاه ، مدودة من أسفل ، وهى والميم المتطرفة والواو ، دون غيرها من الحروف ، منفذة فى هذا الإفرز بطريقة التخطيط الزوجى التى أشرنا إليها فى مكان آخر ، والميم المتطرفة المفردة أولئك بمبسوطة كما فى (القيوم) ، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألوف فى كل الكتابات القاطعية تعالج فيه عراقة الميم معالجة عراقة الميم المفردة كما فى كلمة (سلام) ، وترى الميم التى من هذا النوع عادة قبل واو بحيث يتكون منهما شكل عائلى ، والنون مرطبة كما فى (ما بين) وبجافة مرسة كما فى (الأكرمين) وهى فى حالة التوسط قد تبلغ فى علوها مبلغ الألف واللام طوية ، كذلك الباء المتوسطة ، والهاء فى حالاتها المختلفة تتنوع فى هذا النص بتنوع فى الأسلوب يدعو إلى الإعجاب حقاً ، فلهذا للدورة وثمة وثبت على شكل نصف الدائرة ، يشقها جميعاً خط متين أنشأه بسيطاً أو مركباً — انظر الهاء فى (هو) وفى (أيهم) وفى (خلفهم) وفى (حفظهما) ، والواو مرطبة قصيرة العراقة وتوجد من « اللام ألف » أنواع تتراوح بين البساطة — كما فى (الأتة) ، والزخرف — كما فى (ولا نوم) ، وهى هنا تبلغ من الجلال درجة فائقة — والياء

للتوسطة وللتبداة وما فى منها قد تطول حتى تسامى الألف واللام ، وقد تقصر كالألف ، أما الياء للطرفه أو للفردة فهى فى مجموعها صغيرة بالنسبة لبقية الحروف ، جافة الرأس ، مربطة المرافقة ، تنتهى عادة بترفيع .

وهذه الكتابة مكونة من آية الكرسى (قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤) وتعمل إسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإيمان وكافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين ، أبو النجم بدر المستصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية للروفة (على ولى الله) ، وفى نهايتها تأريخ صريح هو سنة ثمانين وأربعمائة .

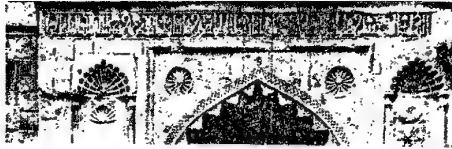
الفصل السادس عشر

قوش من القرن السادس الهجرى

كتابة على واجهة الجامع الأفرى بالقاهرة ٥١٩ هـ
نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — كتابة الجس في مسجد الصالح
طلوع بن رزق ٥٩٥ هـ .

كتابة الواجبة بجامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ٥١٩ هـ

هذه الكتابة للقورة في الحيز (شكل ٥٢) تكون إفرنجاً بحلى قبة الواجبة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التي بحلى الواجبة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فنقور في الحيز بطريقة القطع للسدير على نحو ما يرى في بقعة النارة الجنوبية بالجامع الحاكى — ويكاد الجزء الثانى الذى يزخرف قبة المخول الواقع إلى اليسار يشبه في طريقة قطعه كتابات الجبس في الجامع الأزهر ، وكتابة المنصورة في الجامع الحاكى ، وهى طريقة القطع الرأسى .



شكل (٥٢) نقوش كتابية على واجهة الجامع الأقمر بالعاصمى بالقاهرة مؤرخة ٥١٩ هـ

أما المنصر الكتابى فهو بمنه المنصر الكتابى المتطور في مصر في القرن السابق ، والذي نرى أمثلة منه في كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكى ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات المنصر الشاهدية المبوذة (أنظر الكتابة للمؤرخة ٤٩٥ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الوجهة الكتابية ، بل نكتفى بالإحالة إلى ما سبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية للمؤرخة ٤٩٥ هـ سالفة الذكر .

وحسبنا فيما يختص بالخلاف أن نقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية في هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة والمحراب القديم وفي القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفي المنصورة بالبلطاج الحاكى ، تقوم هذه الخلاف كلها أفرع بناتية تخرج من قم الحروف لتصل الفراغ الكائن بينها ، وفي هذه الكتابة كما في كتابة المحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الخلاف للقرنية التي أحصاها الورقة ذات الثلاثة (ثلاث) التي تمتد من الطرف العلوى للحروف القاعية القصيرة كما في حرف الياء مثلاً من كلمة « أمير » (انظر مارسية ج ١ شكل ٩٣) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط للزودج الحروف عن الفن الأموى القرين وعن فنون المغرب إجمالاً ، وذلك كله مشاهد في الجزء للقور فوق بروز الدخول .

هذا وزخارف الشق الثانى من الإفرنج (وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل) أبسط في مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إنقادها .



(شكل ٥٣) سورة تحتوي على نقوش كتابية فوق مدخل الجامع الأقر ، مؤرخة ٥٦٩ هـ .

من القرن السادس الهجري - نقش مؤرخ ٨٥٣٠^(١)



شكل (٥٤) نقش مؤرخ ٨٥٣٠ - رقم ٩٨١٠
في سجلات شو عد الخلف الإسلامي بالقاهرة .

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ١١٥ × ٤٨ سم
(٣) جهة وروده : غير معلومة .

يقع هذا النقش (شكل ٥٤) في خلافة الحافظ الفاطمي (٥٢٤ / ٥٤٤ هـ) ، كتابته من النوع البارز للعرض ، قليلة التباس ، لا تصف في مجموعها بالجمال ، لأنها تقعد شيئاً كثيراً من أصول الخط الياقوت ، فهذه العين للبتانة في كلمة أغفر (سطر ١) وللم اللبتانة والتوسطة والتطرفة للبتانة ، والماء للتطرفة والماء للربطة ربطاً مميماً في كلمة (خالدين ، سطر ٥) لا تنشى كلها مع أبسط قواعد الخط الياقوت ، وهي مع ذلك تحتفظ ببعض أصول هذا الخط على نحو ما عرف عنه في العصر الفاطمي ، بشيء غير قليل من اللبالة في ذلك :

١ - القاء التوسطة للرتكزة على قائم فوق خط التسطيح .

٢ - عقب اللام للتوسطة في لفظ الجلالة عقفاً مرتبطاً جهة اليسار .

٣ - جمع عرافة الواو للتطرفة جملاً ينتهي فوق تدويرها ثم الصود بها في شكل قائم ، ثم عقب هذا القائم جهة اليسار ، وإنهاؤه بتعريض حرف .

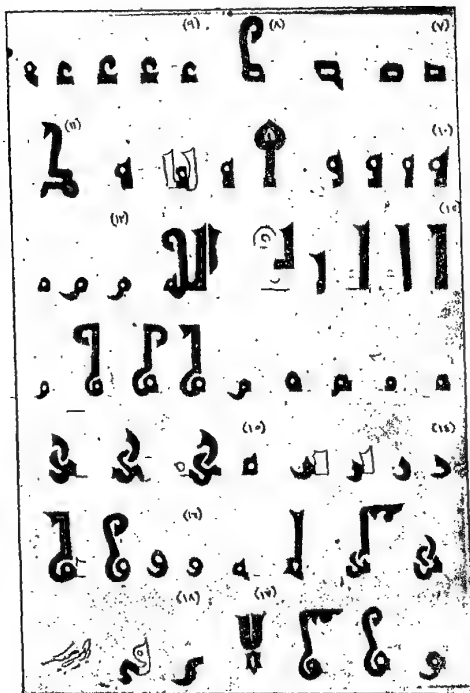
٤ - جمع عرافة الواو للفرقة إلى ما يقرب من لفة تدويرها ، ثم الصود بها في إمالة مرتبطة جهة اليسار ، ثم عقبها عقفاً مرتبطاً عند أعلاها جهة اليمين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسرة .

٥ - تغيير الماء تغييراً لم تألفه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شقيها يسقف ذات اليمين ، على نحو ما تدقق الطوالع جميعاً في هذه الكتابة .

(١) رقم ٩٨١٠ في سجلات الخلف الإسلامي بالقاهرة .

- ٦ - عطف الألفات وما في حكمها كقائم الواو وقائم الهاء عطفاً بحرفاً أو مرتبطاً لا يخلو من الزخرف على كل حال .
 ٧ - تحول الانكسب الذي أدركناه في جهة الجيم وأخوانها إلى شبه قائم تستدير نهايته في انكسب يسير .
 ٨ - سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيح .
 التحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٦] .





الأشرطة الكتابية في مسجد الصالح علائق بن رزيق -- المؤرخة ٨٥٥ هـ

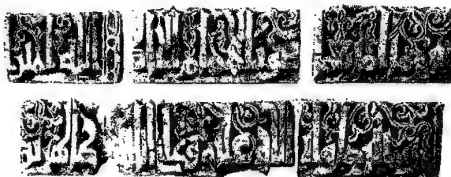
تدور هذه الأشرطة (شكل ٥٥) حول المقود في رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبايك الجانبية في الحائطين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ، ولا تزال منها بقية تشاهد في بعض اللواضع حول ثلاثة شبائك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة الكتابية قليلة الدرس ، كثيرة الازدحام بالناصر الكتابية والتخريفية ، والمادة الكتابية فيها غالباً غلبة تسترعى النظر ، ولا شك في أن هذا الازدحام كان مما يلهى لعين رجل الفن للسلم وعين الناظر في فنه .



شكل ٥٥ (الأشرطة الكتابية التي تدور حول المقود في جامع الصالح علائق بن رزيق -- ٨٥٥ هـ)

وقد عرض الأشرطة في مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال في طول الحروف الطالمة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألوف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح انتقالات بين أحوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف ، وهي من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » للزوجة ٥٥٠ هـ إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ المكتابات الأممية على كل حال .



تحلية الفراغ بمروغ ناندة وورينات بطريقة المخطوط المردويه
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي - - المقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التي ضالها من النوع البارز للمقطوع في الجس بطريقة القطع الرأسى ، وهي متأثرة بتقاليد الكتابة الفاطمية في القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدة معاصرة لكتابة هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشمها قليل بكتابه الشاهد للزوخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٤) .



جزء من شريط كتابي من ديار بكر ، حوالي منتصف القرن السادس الهجري

والذى يستخلص من ذلك أنه كانت للكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تختلف تمامًا عن تلك التي كانت للكتابة الشاهدية الحفانية التي بدأت في هذه الحقبة من الزمن تنزل عن كثير من أصولها وتسلم القيادة للخط اللين ، كما يمكن أن نستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقيت لأغراض تجميلية تستعمل في تحلية دوائر العقود في المساجد ، مجاورة منتصف القرن السادس الهجري .

وثمة من الأسباب ما يثبت على الظن بأن مصر في ذلك الوقت كانت قد تأثرت إلى حد ما بفنون الأناكية ، وبالأخص في الأشرطة الكتابية الزخرفية ، كما أخذت عن الأناكية طريقتهم الخاصة في الكتابة بأشواب لين ، ومنذ هذا الحين أخذت الكتابة القينة تلعب دورها في مصر حتى قدرت لها السيادة الكلية في العصر المملوكي .

على أن هذه الكتابة رغم احتفاظها بالخصائص الشريطية في القرنين الرابع والخامس ، لا تكاد تعتبر تطوراً إلى ما هو أحسن ، إذ هي دون كثير من الكتابات الإفريقية للمروقة ، غير منها وأكثر جرياناً على أصول الكتابة الشريطية ما يرى في جامع الحاكم في القصورة ، وفي الإفريز الدائر بأسفل السقف وحول العقود برواق القبلة ؛ وزخارف كتابات القصورة في الجامع الحاكم غاية في الإبداع إذا قورنت بزخارف هذه الكتابة ، فهي في القصورة عنصر واضح يحل الفراغ الناشئ من تماوت ارتفاع الحروف ، وهي في مقصورة الجامع الحاكم أفرع نباتية ذات وريقات تخرج من أطراف الحروف وتكون زخرفة متكررة تكراراً منتظماً ، ومثل ذلك يقال عن زخارف الأفاريز الجصية التي تلاحظ فيها رغبة المزهرف في ملء الفراغ بالفروع النباتية والورقات بطريقة الخطوط المزدوجة .



الزخارف النباتية التي تحل الفراغات في أشرطة مقصورة جامع الحاكم بأمر الله القاهري - للقارنة

على أن للاطلاع أن الزخارف النباتية التي تصحب الخط في الأشرطة قد ازدادت على الزمن تعقيداً وقل وضوح ابتدائها وانتهائها ، وأصبح هم متفادها في القرنين الخامس والسادس أن يملأ بها الفراغ على قلة مساحتها ، كما يرى في الإفريز الكتابي الذي يدور حول المحراب للمتصلي بالجامع الطولوني ، وكما يشاهد في الأفاريز الكتابية في ديار بكر ، وقد دعا إلى ذلك فيما نعتقد ميل صنّاع هذه الأشرطة إلى تغليب المنصر الكتابي وشغل معظم الفراغ به .

والأشرطة التي نعالجها مثال طيب لرغبة المزهرفين الكتابيين في تغليب المنصر الخطي على ما عداها ، وزخارفها النباتية ليست من الجمال في شيء - لا يكاد الإنسان يميز خط سيرها ، وبرجع أن يكون المزهرف قد قصد بها إلى شغل الفراغ القليل المتخلف ، وهي تبدو كأنها ليس لها اتصال بالحروف ، ومن ثم فهي زخارف نباتية ميتة ، ليس فيها شيء من حيوية النبات ، وهي إلى أقصى أقرب منها إلى البات ، وهي تمت إلى القرن للمروفيين « الرُكوكو » بصفة وثيقة .



رأس المحراب للمتصلي بالجامع الطولوني - زخارف نباتية تملأ الفراغ
لا تكاد تعرف بداياتها ونهاياتها - للقارنة

وتتأخر هذه الكتابة بتأريض الألف واللام للتجاورين ، وبالسقوط للقوس عن مستوى التسطيح ، وشلب ذلك الترابط في بداية الكلمات ، بحيث يتصل الحرف الأول بالحرف الثاني بهذه الطريقة ، فضلاً عن شيوع هذه الظاهرة في أماكن أخرى من الكلمات ، كما تتأخر بانكسار اللام الثانية في لفظ الجلالة نحو اليسار بزوايا منفرجة ، وباستقرار الفاء للتوسطة على قائم مركّز على مستوى التسطيح ، وبالفاء للبنداء المحرفة الرأس للمتدلة القفا ، وبالفاء المنقرفة التي يظهر فيها للزخرف براعة تاددة في التقيد والتريظ ، وبالحركات المرفوعة الطرف في الراء والتون ، أو للعرضة الطرف كالو كانت قد انتهت بصدر القلم ، ويتدور رأس الليم أو تليئة تليئة مربطاً ، وينتهي انبساط الليم لإنهاء معرضاً ، ويلحق قائم يشبه الألف .
 . بنهايات الحروف كالنون واليم ، يتركز عادة فوق نهاية العرافة ، العرض منه ملء الفراغ وإحداث نوع من التوازن الفني ، وتفصيلها الكتابية وصفاتها لا تخرج في مجموعها عن أساليب الكتابة في القرنين الرابع والخامس على الجس والحشيب .

ملاحق

١٠ لللق الأول : في الشكل والسيم — البصيف والسيم
تفصيل طريقة السيم والشكل — « واثاق مورت » تؤيد رأى
صاحب صبح الأعشى .

* لللق الثاني : في الواحق الزخرفية والخلاف الكتائية
الحروف التي لحقتها زخارف في النقوش المصرية — العرب
والفن الكتائبي — نشأة الفن الكتائبي الزخرفي في مصر —
بين فلوري ومارسه . . طيبة الزخارف الكتائية .

الملحق الأول

في دخول النقط والشكل على الكتابة العربية

المجم والشكل :

كانت الكتابة العربية المجاهلية عارية عن النقط خالية من الشكل ، شأنها في ذلك شأن الأم البطلية التي انشئت منها . ولم يكن العرب المجاهليون في حاجة إلى ضوابط النقط والشكل لسكانهم من العربية ، ولا غرو فالعربية انتمهم وهم ساداتها للساكنون لرحامها ، يقرأونها كما يشككونها بحسبة بالسليقة والطبع .

غير أنه لا ساء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بحروف كتابتهم ، وخيف على كلام الله القدس من التصحيف وشبه اللحن ، وجد من الضروري أن يدخل المجم والشكل على الكتابة العربية غطاة التصحيف والتعريف . وتروى للصادر أن نقط للصاحف وضبط العربية كان على يد أبي الأسود الدؤلي بأمر من زائد أمير العراق (٥٧٧)^(١) ، والراد بالمجم هنا « النقط » أي تعيين الصور للتشابه من الأبجدية العربية بنقطها ، حتى تتبين الباء من التاء من التاء من النون من الباء . وتوضح الجيم من الحاء من الخاء ، والهاء من الدال ، والراء من الزاي ، والسين من الشين ، والفاء من القاف . (وكان المجم بالواد أي بنفس للداد الذي يكتب به) وكان الشكل الأول « قطعاً دائرية » فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، صيغ يختلف لون الداد الذي يكتب به^(٢) .

ومما لاشك فيه أن النقط يعني المجم ، أو تعيين الحروف للتشابه الصور ، كان قد خلق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول الهجري ، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن ، لحروف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والوسط والانتها (فيما عدا الياء المتطرفة) كلها عجمت (نقطت) في القرن الأول ، وكذلك الجيم والحاء والشين والصاد والقاف التي عجمت بنقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وآخر حروف عجم هو التاء الربوطة - وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٥٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ هـ ، ٨٦ هـ ، وقوش في قصر خاران مؤرخة ٥٩١ هـ ، يذكرها «مورتي» في مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التي حقها النقط في سبيل التمييز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضح شخصيته . وغدا على ما نراه الآن في زمن حسب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة للهجرة الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعراية التي استعارها العرب عن السريان ، فهي بدورها قديمة ، ويذكر أنها وقعت في

(١) السكري (ابن سميذ) التصحيف والتعريف (باب في التصحيف وبهاضته) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١١٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ - السبوطي (جلال الدين) : الإغنان في علوم القرآن ج ٢ ص ١٧١ (للطلبة الأزهرية ١٣١٨ هـ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ - والسبوطي : الإغنان ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير العراق التي كلف أبا الأسود (حوالي ٧ ، هـ) بوضع النسخ^(١) .

وكانت طريقة أبي الأسود في ذلك أن استحضر كاتباً وأمره أن يتناول للصف ، وأن يأخذ صيفاً يخالف لون اللداد الذي كتب به الصف ، فإذا فتح أبو الأسود عقيقه بالحرف نقط نقطة واحدة بالصبيغ فوق الحرف ، وإذا رآه قد خفضهما نقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمهما جعل النقطة بين يدي الحرف (على خط استواء الكتابة) فإن تبع الحرف غنة (توين) نقط نقطتين أمام يدي الحرف على خط استواء الكتابة ، فعمل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر للصف^(٢) .

والآراء غير متفقة على تحديد الوقت الذي لحق فيه النقط والشكل بالكتابة العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول الهجري التي دونت على الورق أن ذلك القرن لم يتفق قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف للتشابه ، وثبت الكتابات التذكارية على الأحجار والشكك بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غلبت الكتابات اللينة النقطية .

ولم يستطع «مورز» أن يجزم برأى فيما يختص بالوقت الذي دخل فيه الشكل على الكتابة العربية^(٣) ، غير أنه يرى أن ذلك كلف على الأرجح في القرن الثاني ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت للصحاح التي تحتويها مجموعة مورز والتي ينسبها هو إلى القرن الثاني بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصلابة والتأخير في نقط المصحف أو شكله ، وإلى حرصهم على تجريده من النقط والشكل احتفاظاً برسم للمصحف الأم^(٤) .

والرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت في الحلقات الأولى من القرن الثاني ، إذ يذكر مورز أن النقط التي كانت ترسم بالحجرة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر ممتلئة أو دوائر منفرجة للدلالة على الحركات الإعرابية قد استفيض عنها حوالي هذا الوقت بنظم جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة في التفريق بين النقط والشكل وزيادة في الإيضاح .

ويرجعون أن الذي أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هي شكلات مستطيلة مستقيمة ترسم بسم القلم ، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي في أواخر القرن الثاني الهجري^(٥) ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريقة المحدثين (بطريقة الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المروقة) ، وللمرب آراء متعارضة في النقط والشكل ، فمنهم من يرى فيما نسبته للمسكوب إليه وانقصاصاً من قدره^(٦) ، هذا بينما يحتاج الأبحام كثيرون ، منهم من

(١) البهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ٩٣ وما بعده .

(٣) — الإقنان ج ٢ ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإقنان ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أي جردوه في التلاوة (= لا تخطأوا به غيره) أو جردوه من النقط والتشديد .

(٤) كان المصحف الإمام (مصحف عثمان بن عفان) غير منقوط .

(٥) — الإقنان ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصولي — أدب الكتاب ، ص ٥٧ « كره الكتاب الشكل والإبحام (النقط) إلا في المواضع اللينة » .

دفعهم الحرس على سلامة القرآن إلى تهيئته ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسبيلا إلى حمة الأعراب (١).

٢ — تفصيل طريقة التعميم والشكل :

الحروف النقطوة خمسة عشر حرفاً : الباء والطاء والياء والجيم والحاء والذال والزاى والشين والضاد والظاء والتين والفاء والقاف والنون والياء ، والحروف المعاطة أو للهمزة ثلاثة عشرة : الألف والحاء والذال والراء والسين والصاد والطاء والعين والسين واللام واليم والهاء والواو — وللعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كيما جرى ، وينقسم إلى السكون أو (الجزم) والفتح (النصب) والضم (الرفع) والجزم (الحذف) (٢).

وكان المتقدمون يحملون الشكل نقطاً ، وكانوا يملكون في شكل غالب السور إلى وضع قط بصيغ مخالف لون اللداد الذى كُتبت به السورة ، فالجزة كانت للحركات والتون والتشديد والتخفيف والسكون والوصل واللدة ، وكانت الصفرة للهمزة خاصة (٣) ، ورضى في رسمها بالسواد عندما اختلفت الصور وتباينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضرة أحياناً للإبتداء بألفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسواد (٤).

الضم

يقول صاحب صبح الأعشى : والتقدمون يحملون علامة الضمة نقطة بالجرة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تنوين ، رسموا ذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداها للحركة والأخرى للتنوين — أما التأخرون فلأنهم يحملون علامة الضمة واواً صغيرة (٥) لا هو معروف من أن الواو علامة الرفع في الأسماء الخمسة ، ورموها بأعلى الحرف ولم يحملوها في وسطه كيلا تشبه الحرف بخلاف للتقدمين — فإن لحق حركة الضم تنوين رسموا لذلك واواً صغيرة مردودة الآخر (٥) (٦).

الفتح

والتقدمون يحملون الفتحة نقطة بالجرة فوق الحرف — فإن تبع حركة الفتح تنوين جعل نقطتين ، إحداها للحركة والأخرى للتنوين .

والتأخرون يحملون علامتها ألفاً مضطجة (٧) ويسمونها نصبة ، ويحملون حالة التنوين خطين (شريطين) مضطجتين

(١) الإقنان — ٢ ص ١٧١ ، « قط المصحف وشكله مستحب لأنه سبابة له من اللحن والتعريف » .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف (٢) وكان للتقدمون يحملون لذلك هطتين من أعلى الحرف (١).

الكسر :

وكان للتقدمون يحملون علامة الجبر نقطة بالجرة تحت الحرف — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك هطتين أسفل الحرف .

والتأخرون يحملون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجبر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خضفة (ر) ولم يخالقوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف معلوما — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خضتين من أسفل الحرف (ر) ، إحداها للحركة والأخرى للتنوين (٢) .

السكون :

والتقدمون يحملون السكون جرة بالجرة فوق الحرف ، سواء كان الحرف للسكن همزة كما في قولك (لم يشأ) أو غيرها . من الحروف كالمدال من قولك (اذهب) — أما للتأخرون فقد رسموا له دائرة تشبه اليم إشارة إلى الجزم — حذف منها الرقعة تخفيفاً (هـ) ، وسوا تلك الدائرة جزمة (أي سكوناً) ، وحذاق الكتاب يحملونها حيا لطيفة بغير عراق (٣) (ح) كما في تفكيك الضف .

القصر :

وقد ابتكره كتاب الدين ، وكان أول الأمر ينال بقوس هكذا — أو هكذا — وكان موضعه فوق الحرف الضف أو تحته ، ثم جعله للتأخرون سناً من غير عراق (٤) (هـ) .

الهمزة :

وكان للتقدمون يحملونها نقطة صفراء ليخالقوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — وللتأخرون يحملونها عيناً بلا عراق (٥) .

وإذا كانت الهمزة مصورة لصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نصبة أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفعة (ضمة) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأسفل الحرف مع خضفة أسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخضفة بأسفله (٦) .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦١ .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ وما بعدها .

علامة الصلة في ألفات الوصل :

رسم المتقدمون لهاجرة بالجرة في سائر أحوالها^(١) ، وجعلوا محلها تابياً للمركة التي قبل ألف الوصل ، وجعلها لتأخرون هكذا (م) كما في شكل المصنف .

الوثائق تؤيد قول القلقشندي في طريقة العجم والشكل :

وقد أمكننا بتدقيق النظر في مجموعة مورتر^(٢) أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقط الكتابة وشكلها :

(١) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثاني غير منقوطة أو مشكولة [اللوحات من ١ - ١٨ من المجموعة المذكورة] .

(ب) لوحة ١٩ [من فوة] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصباء على طريقة المتقدمين التي تقدم وصفها ، وهي مترواحة بين القرن الثاني والقرن الثالث الهجري .

(ج) لوحة ٢٧ (صورة للرسلات وسورة ببارك) منسوبة إلى القرنين الثاني والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصباء على النحو السابق .

(د) لوحة ٣١ (دار الكتب المصرية) كتابة من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بطريقة النقط الفرقة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التي لا تزيد عن عرض القلم الذي يكتب به ، النقطة الواحدة () ، والنقطتان هكذا () .

(هـ) لوحة ٣٢ [مورتر] من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ما سبقها — وتظهر في هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يثبت على الاعتقاد بأن القرن الثالث الهجري كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها المرة عيناً محذوفة العرافة ، وهي مشكلة بطريقة الدوائر للفرقة على النحو القديم .

(و) لوحة ٣٦ [مورتر] من القرنين الثاني أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القديمة ، أي بطريقة الدوائر للفرقة ، والتمتيط بطريقة الشرط القصيرة كما في لوحة [٣١] .

(ز) لوحات ٣٧ و ٣٨ [مورتر] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدوائر وليس بهما إعجام (نقطه) .

(ح) لوحات ٣٩ و ٤٠ [مورتر] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويحتفي منهما النقط أو الإعجام ، وتبدو في مصاحف القرن الثالث فيما عدا البسير منها ظاهرة غريبة ، هي خلوها من النقط .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ .

(٢) راجع « مورتر » : شتات أوراق المصاحف .

- (ط) لوحة ٤٥ [مورتنز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهي منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، بمعنى أن الشكل مثبت بطريقة الدوائر للطموسة أو للفرغة ، والإعجام أى النقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة رقم [٣١] .
- (ى) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتنز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتابتها منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفى وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخى العادى .
- (ك) ومنذ العصر المملوكى يشيع استعمال الشكل والنقط كما عرّفهما المحدثون ، مقترنين بالخط النسخى وخط الثلث الذين كتبت بهما معظم مصاحف المماليك^(١) .

(١) أنظار مصحف السلطان شعبان للزورخ ٧٤٨/٧٥٥ هـ — (١٣٤٧/١٣٥٤ م) وللمصنف للزورخ ٧٧٠ هـ — (١٣٦٩ م) .

الملحق الثاني في الزخارف الكتابية

- (١) ثبت بالحروف التي لحقتها زخارف في القرون الحجة الأولى الهجرية .
(ب) في الزخارف الكتابية عامة .

(١) في الحروف التي لحقتها زخارف في القرون المصرية :

منذ نهاية القرن الثاني الهجري بدأت المحاولات الزخرفية الأولى في الكتابات التذكارية في مصر ، وأقدمها وأبسطها الاستمداد ذو القويس (رقم ٧٤٧/١٥٠٦ المؤرخ ١٩٠ هـ - متحف) وبين الزخارف للبكرة التشجير ، وهو محاولة زخرفة نهايات الحروف القائمة وللضبعة بما يشبه الفروع النابتة عند أول نجومها من السيقان (رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١٢ هـ - متحف)^(١).

ومن الزخارف التي لا تفتأ تتكرر زخرفة نهاية القامين المتجاورين بزخارف ورقية ، أو نصية ، أو بما أصطلحنا على تسميته في مواضع من هذا البحث بالتمطير الحرف ؛ و يرى النوع الأول من الزخارف في معظم نقوش الحفقات الأولى من القرن الثالث (رقم ٣٠٠٣ للمؤرخ ٢١١٣ هـ - شكل ٣٨) كما يرى الثاني في كثير من نقوش هذا القرن نفسه (رقم ٧٢٠٥ للمؤرخ ٢٢٦ هـ - متحف) ، لوحة ١٠ (ورقم ٧٢٠٤ للمؤرخ ٢٣٠ هـ - متحف) ويجمع النقش الرقم ٣٠٨٧ للمؤرخ ٢٣٦ هـ بين هاتين الظاهرتين معاً (شكل ١٧ ، لوحة ١١)^(٢).

ويشهد منتصف القرن الثالث الهجري أروع أنواع الزخارف. ألا وهي الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «نصية» ، (النقش ٤٢٨٨ للمؤرخ ٢٤٣ هـ - شكل ١٨ ، لوحة ١٢ * والنقش ٣٩٠٤ للمؤرخ ٢٤٣ هـ ، للسكر - شكل ٢٠ ، لوحة ١٤ * والنقش ٧١٣٨ للمؤرخ ٢٤٨ هـ - شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ * والنقش ٣٣٧٧ للمؤرخ ٢٥١ هـ - شكل ٢٦ ، لوحة ١٨) .

ويحتتم هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثني عراقات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومذهبية الخمين فوق استمداد حرف سابق في شكل فرع نباتي ، أو رفعة إلى أعلى على شكل ثني مضادة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة نقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى في النقوش (رقم ٢١٢١/٣٥٧ - ٢١٦ هـ ، ورقم ٢٧٢١/٣٠٩ - ٢٣٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٣٥٥ - ٢٣٦ هـ ، رقم ١٢٣٦ - ٢٣٧ هـ ، رقم ١٤٦/٢١٥٠ - ٢٤٢٠ هـ ، رقم ٦٧١٨ - ٢٤٨٤ هـ ، رقم ٦٧١٦ - ٤٩٥ هـ)^(٣) ، كما نشاهد في نقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبية هي ثوريق العراقات ، النقش رقم ١٢٣٤ للمؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ للمؤرخ ٣٨٩ هـ^(٤).

أما نقوش القرن الخامس ، فتمتاز بصفة عامة بانبساط فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوقة من قبل ، والافتتان في إنقاذها على نحو جميل كما يرى ذلك في النقش رقم ١٢٤٤ للمؤرخ ٤١٤ (شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ للمؤرخ ٤٩٥ هـ)^(٥) ، ذلك فضلاً عن كثير من الظواهر الزخرفية التي لحقت حرفي النون والراء (النقش رقم ١٢٤٤ للمؤرخ ٤١٤ هـ - شكل ٤٥ ، لوحة ٣١) وحرف اليم الحشمة (النقش رقم ٥٢ للمؤرخ ٤٣٦ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر الأبحاث ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣







الله الر. الله مسمما

(219) 107/747

(A-3A-0) 1-5

مجلس الشورى

(A191), 1192

(a) $r = 1$

(b)(7)(D), (b)(7)(F)

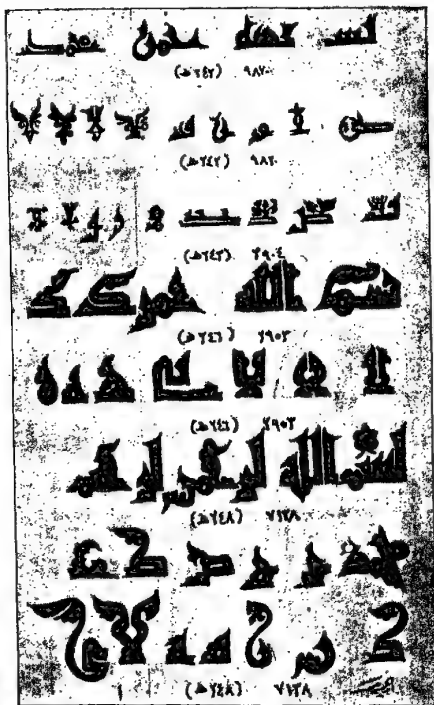
(5722) 588

(a) (4) - EXAM

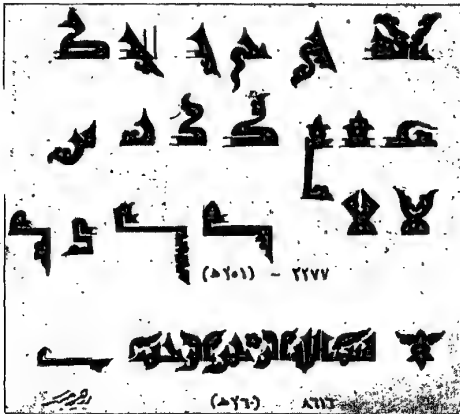
(5727). 5727

(ΦΥΕΥ). ΕΥΑΛΛ

لوحة [١] ملأه .
 بناف كفاية لحقت نقوش القرنين الثاني والثالث الهجريين في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب الـ ١٠٠ .



لوحة [ب] ملاحق : ذخائر كنيانية لغت توش القرن الثالث الهجري في ١٠٠٠ — أرقام
 تسجيل التوامد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .



لوحة [ج] ملاحق - زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في مصر
أرقام تسجيل الفوائد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

(ب) في الزخارف الكتابية عامة :

١ - العرب والفن الكتابي

لم يكن العرب في الجاهلية يرفقون الفن بالمعنى الذي تفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأي نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم إلا ما كان لهم من دراية بدون الشعر والنثر والنسج والأشجار والكتابة .

أما الكتابة ، وفي أخص ما بهما في هذه البعالة ، فقد استعاروها عن الأنباط ، وأغلب الظن أنهم لم يبدلوا في تحميتها جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، وللمعروف أن الإسلام تأسر الكتابة وتأسرته ، فشجع على ذيوها وساعدت هي

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

(٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢ (٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

(٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢ (٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

(٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢ (٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

(٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

(٥٤١٤) ٢٧٢١/٤٥٢

لوحة [٥] ملاحق : وُشَارِفُ كُتَابِهِ لَمُتْ تَمُوتِ القرن الخامس الهجري في مصر ،
أرقام تسجيل التوامد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربي ما يزال على حاله الأولى من البوابة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس في الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذي لحقه هناك ، والذي ظل الصفة التالية عليه ، ليس من شأنه إكساب هذا الخط أي نصيب من الجمال — عندئذ وجد من الضروري أن يداخله بعض الترميل ، وأن تلحق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، وللرجح أن الخط المذكور الثقيل الذي اشتهر في العالم الإسلامي باسم الخط الكوفي ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتفاعه وتطوره في مصر منذ نهاية القرن الثاني الهجري ، وعلى أكتال الظاهرة الزخرفية فيه في القرن الثالث الهجري (راجع لوحات الملاحق) ، ومنذ منتصف القرن الثالث الهجري (التاسع للبلاد) بدأت الزخارف الكتابية تلعب دوراً هاماً في زخرفة اللباني والتدوين ، وقد ساعد على ذلك أن الأبيدية العربية صالحة بطبيعتها للأغراض الزخرفية ، فمدوس

الحروف وسبقاتها وتوحيدها وانيساطها وانصافها بعضها بعضاً، كل ذلك ممكن للثمن السلم من ابتداء الزخارف المختلفة، تعاون في ذلك خيال الحبيب مع بده الحرية للعلاوة، فكان من تعاونهما ذلك الثمن السكتاني الزخرفي المناز — وقد ذهب للثمن السلم في هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار، فأنتج الحروف المورقة والترابطة وذات الأرضية النباتية، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسبها في الأفراد والتركيب مادة زخرفية لا تنف، ومن ثم نشأ الكوفي الورق وهو النوع القوي تلحقه زخارف كتبه أوراق الأشجار، تلبث من حروفه القائمة أو للضبعة أو من نهايات المرافات سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، وقد بدأت هذه الظاهرة في مصر قبل أن ينصرم القرن الثاني الهجري، وينب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي، وقد رها هناك أن تلم دوراً هاماً في زخرفة الكتابة الكوفية. وأقدم كتابة كوفية مورقة شرقي دار الخلافة على ما هو معروف، كتابة بالسجد الجامع في «نايين» في فارس (انظر شكل ٢١ ص ١٢٥) مؤرخة حوالي ٢٩٠ هـ، ويعتبر التوريق الفاطمي في الجامع الحاكمي (شكل ٤٢ ص ٢٣٥) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنمو، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف النباتية أفاريز الكتابة في «آدم» للورقة ٤٢٧ هـ.

وتعتبر الأفاريز السكتانية ذات الأرضية النباتية «الجملة»^(١) أرقى ما بلغته هذه الظاهرة من الرق، وفي هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات الأولية وأوراقه، ومن هذا القبيل أشرطة الكتابة في جامع تلمسان الكبير [القرن الخامس الهجري — شكل ١ (أ) ص ٤٨]، ومن أمثله في القرن السادس الهجري ما يشاهد في قبر محمود الغزنوي في غزته (شكل ١ (ج) ص ٤٧) وفي القرن الثامن الهجري ما يرى في مدرسة السلطان حسن بالقاهرة.

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات للضفة التي على شكل الأفاريز، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز المنصر الخطي البست من المنصر الزخرفي، وقد شاع هذا النوع في القرن الخامس الهجري في شرق الخلافة وغربها في وقت واحد تقريباً، وأشهر أمثله في فارس في ضريح ير — ي عالداد [شكل ١ (و) ص ٤٨]، وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان، في المقصورة وباب للكتابة ٤٣١ هـ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد في ضريح الخلفاء الباسيين من خلافة الظاهر بيبرس (٦٥٨/٦٧٦ هـ)، وفي مدخل جامع الناصر عبد بن قلاوون بالقاهرة (٦٩٣/٦٩٨ هـ) — وللدراسة للراكية الخطية أكثر الدارس إنتاجاً لهذا النوع.

والكوفي الربع والخميس والستس والثمان السطيل، الذي يظن أنه إراني النشأة، نوع من هذه الزخارف، قوامه هندسي بحت، والمرجح أن زخارف المزابيف الإيرانية هي الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف السكتانية في إيران منذ القرن السادس الهجري، ومن إيران يرجح أن يكون قد انتشر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المالك، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد منه في مسجد الملكة صبية (١٠٩٩ هـ)، ومسجد البردني بالداودية (١٠٣٥ هـ)، وفي مساجد قوه ورشيد الأثرية.

٣ — بين فلوري ومارسيه

وقد عني بالكتابات للزخرفة «فلوري» الذي تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية، تناول

(١) التصيل وضم الكتابة على أرضية نباتية زخرفية تنبه الجملة.

فلورى هذه الكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفى شاع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى ممزجاً بالخط ، وجد فلورى نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف البكتائية ، إلى التمييز بين العناصر الكتابية البحتة والعناصر الزخرفية البحتة ، ومن ثم كان تحليله الأعمى لبعض هذه الكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله فى القرن الحادى عشر الميلادى متخلياً شرق الخلافة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الكتابات الكوفية على المأثر باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والمهندسية ، وهوىطلق عليها اسم « الزخارف الخطية » ، وقد تكون هذه الزخارف أشرطة تحملها فروع النبات وأوراقه ، يسودها التقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشرطة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال . وهو يتفق مع « فلورى » فى أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الكتابات الزخرفية لدرجة احتللت فيها الزخارف بالكتابية اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان العناصر الزخرفية فى هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الكتابى المزخرف ، ويكاد « مارسيه » لا يدع كتابة على عمارة تناولها ومن غير أن يشير إليها ، ويقارنها بالكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ، بوصفها فيها من توريق وتقيد ، وهو لا يدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تلت من يديه حتى يدلنا على حقيقة أمرها فى القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تنشط وتعود إلى حالة من التزهير والبداءة فى عصر بنى حماد وبنى خراسان فى تونس ، عندما تخفى من نهايات الحروف الطالعة الورقات النباتية التى كانت تحملها وتغلب التقيد والتريبط ، بحيث تتمرد قراءتها وتضد مائلة إلى الاستدارة ، وتخرج فى كثير عن صفات الكتابات الكوفية المزخرفة .

٤ - طبيعة الزخارف الكتابية

تتكون الكتابات الزخرفية من عنصرين أساسيين : العنصر الخطى (اليبوجرافى) البحت ، والعنصر الزخرفى النباتى أو الهندسى البحت .

وهذا النوع من الكتابات فى أكثر صورته ازدهاراً بالزخارف النباتية والمهندسية ، يسهل أن تميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها فى زخرفة المساحات التى تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهى تلك ، تشغل عادة المساحات التى بين القوائم وفوق الحروف التى لا تلو كثيراً عن مستوى تسطیح الكتابة ، دون أن تختلط بالعنصر الكتابى البحت فتقلل من وضوحه فى كثير ، وتتدوَج هذه الزخارف النباتية فتكون أحياناً أشبه شجر الورقات الناجمة من الحروف ، كما قد تكون أفرعاً نباتية ضخمة تخرج من قمم بعض الحروف ، أو تلبس من نهاية المرافقات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية موزقة تستمر الكتابة فوقها — راجع [الكوفى فى الزخارف ، مجموعة أشكال (١) ص ٤٧ ، ٤٨] .

أما الكتابات التى يلحقها التقيد ، وهى نوع من الزخارف الهندسية بيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهى عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة كاستعمال معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وفئة للتحير الباجز عن فك رموزها [شكل ١ (د) ص ٤٨] .

فهرس

الصفحة	
٢ - ١	مقدمة
٤ - ٣	تعريف بالبحث
١٣ - ٥	في مصادر البحث
٦	١ - النقوش الشاهدية
٧ - ٦	٢ - النقوش الرسمية الهامة
٨	٣ - صور فوتوغرافية
١٠ - ٩	للمصادر الأدبية العربية
١٣ - ١١	للمصادر الفنية
١٤ - ١١	(أ) كتب وجوامع كتابات
١٣	(ب) مجلات علمية وموسوعات
١٤	اختزالات :
١٤	ترجمة اصطلاحية لأسماء بعض المجموعات وجوامع الكتابات

الفصل الأول

٢١ - ١٥	الكتابة العربية قبل عصر الكوفة :
١٧	اشتقاق الخط العربي وأسمائه الأولى
١٨	صفة هذه الخطوط للبكرة
١٩	تسمية الخطوط بأسماء إقليمية
٢٠	تسميتها بأسماء أخرى

الفصل الثاني

٢٨ - ٢٣	الكوفة والكتابة للنسوبة إليها
٢٥	تخطيط الكوفة وإزدهارها
٢٥	تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد
٢٦	الخط اللروف بالكوفي
٢٧	الكوفة ثلاثة خطوط

الفصل الثالث

٤١ - ٢٩	الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية :
	جهود «فلوري» : اشرطة آمد الكتابية، اشرطة الأزهر، محاولة اكتشاف
	قاعدة لتأريخ النصف غير المؤرخة - جهود «مارسيه» - جهود ليثي ووفسال
	- جهود جانز دافيد فيل .

الفصل الرابع

تفصيل الكتابات الكوفية : ٤٣-٤٨

— التفصيل التقليدي للكتابات الكوفية :

البسيط والورق وخط الأرضية النباتية والضفر والهندسي الأشكال .

— تفصيل جديد للكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى :

خط التحرير الخفيف — الخط الثقيل اليابس — خط الصاحف

الفصل الخامس

خط التحرير الخفيف (خط النسخ أو خط الديونة والعاملات) ٤٠-٥٩

لين اشتقاقاً من الخط اليابس — خط التحرير لين مدور بطبعه — ظهوره على

البردي واستخدامه للتراسل والعاملات — عبر قراءته .

الفصل السادس

خطوط الصاحف ٦١-٧٤

للشي والذني والشم والثلاث والذوي ٦٢

الخط الصعق الكوفي الهيبة : للثلاث والثنى والحق ٦٢-٦٧

كتاب الصاحف الكوفية الأوائل في العصرين الأموي والعباسي الأول

ظهور أعلام جديدة لكتابة الصاحف على رأس الثلاثة في العراق — تزيف

الكتابات القديمة ٧١

خطوط الصاحف للبرية . سلالات من الخط اللين — الفاسي والأندلسي

والسوداني ٧٢

كتابة الصاحف بخط النسخ الأندلسي وخط الثلاث الملوكي بدلاً من الكوفي

عناية الأتراك بكتابة الصاحف بخط النسخ — سقوط الكوفي من عداد

خطوط الصاحف ٧٤

الفصل السابع

الكوفي التذكاري ٧٥-٨٩

التقوس الكبيرة على العمار — التقوس التأسيسية لإقامة أثر أو تجديد به —

التقوس الشاهدية — ظلت التقوس التذكارية تكتب بالكوفي حتى أواخر

العصر الأموي حين قدرت السيادة المطلقة للكتابات التذكارية اللينة في العصر

الملوكي (ص ٧٧) .

الكتابات التذكارية في إيران والعرب (ص ٧٨) .

